

ԷՐԵԲՈՒՆԻԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

КОНСТАНТИН ОГАНЕСЯН

РОСПИСИ ЭРЕБУНИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

ԿՈՍՏԱՆԴԻՆ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԷՐԵԲՈՒՆԻԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ



ՀՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973
Printed in the Soviet Union

Պատասխանատու խմբագիր
ակադեմիկոս Բ. Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ

Ответственный редактор
академик Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ

CONSTANTINE HOVHANNISSIAN

THE WALL—PAINTINGS
OF EREBOONI

Armenian SSR Academy of
Sciences publishing house
Yerevan 1973

Հ 0813—009 / 703 (02)—73





այաստանը հնամենի մշակույթի երկիր է: Դարերի խորքից եկող նրա բազմաբեղուն կյանքը նշանավորված է եղել բուռն վերելքի և անկման ժամանակաշրջաններով, որոնց ընթացքում ստեղծվել են մշակույթի բազմաթիվ հուշարձաններ: Այդ մշակույթը Հայաստանի պատմության բոլոր դարաշրջաններում ընթացել է հարաճուն զարգացման ու վերելքի ուղիով: Իրար հաջորդող մշակույթների ժառանգական կապի շնորհիվ ստեղծվել են դրանց նշանակալի արժեքները, սկսած նախնադարյան հասարակարգի հուշարձաններից մինչև հին արևելյան ավանդույթները, և դասական ու ժողովրդական արվեստի ստեղծագործությունները:

Մ. թ. ա. II հազարամյակի վերջերին Հայկական լեռնաշխարհում բնակվող Նաիրի ցեղային միավորումից առանձնանում է Ուրարտուն, հետագայում դառնալով Հին Արևելքի հզոր պետություններից մեկը: Այդ կազմավորումը աորեստանյան անվանու-

մով կոչվում էր «Ուրարտու», իսկ բնիկների լեզվով՝ «Բիայնիլի» և ընդգրկում էր Վանա լճի շրջակայքի տարածությունը: Լճի արևելյան ափին, այժմյան Վան քաղաքի սահմաններում, գտնվում էր պետության մայրաքաղաքը՝ Տուշպան:

IX դարի կեսերից Առաջավոր Ասիայում Ուրարտուի դիրքն այնքան է ուժեղանում, որ մինչև անգամ Ասորեստանն իր հզորությամբ սկսում է զիջել նրան:

Երկար ժամանակ Ուրարտուի մասին եղած պատկերացումների հիմնական աղբյուրը գրավոր հուշարձաններն էին, հատկապես ասորեստանյանները, սակայն վերջին երեսուն տարիներին Հայկական ՍՍՀ տարածքի վրա կատարված հնագիտական պեղումները առատ նյութ են տալիս այդ հնագույն պետության մշակույթի մասին:

Լայն ծավալ ստացած պեղումները հնարավորություն ստեղծեցին համգամանորեն ուսումնասիրելու հին ուրարտական այն քաղաքները ու բնակավայրերը, որոնք հայտնաբերվել են Արինբերդ (հին Էրեբունի), Կարմիր բլուր (Թեյշեբայինի), Արմավիր և Դավթի սար (Արգիշտիխինիլի) բլուրների շրջակայքում, ինչպես նաև այժմյան Արագած, Էլար (Դար-Անի), Ծովինար (Թեյշեբա աստծու քաղաքը) գյուղերի սահմաններում և այլուր:

Այդ քաղաքների մշակույթը լուսաբանող հնագիտական նյութերի հետ միասին հայտնաբերվել են նաև ուրարտական վիմագրության բազմաթիվ հուշարձաններ, որոնք արժեքավոր տեղեկություններ են հաղորդում Ուրարտուի՝ մ. թ. ա. VIII—VII դարերի պատմության մասին:

Այդ ժամանակաշրջանի քաղաքներից առավել նշանակալից է եղել Արին-բերդ բլրի շուրջը տարածված Էրեբունին: Քաղաքը բարձրացել է Երևանի հարավ-արևելյան ծայրամասում՝ Նոր-Արեշ և Վարդաշեն թաղամասերի միջև, որտեղ պահպանվել են հզոր ամրոցի ավերակները:

Պեղումների ընթացքում ամրոցի տարբեր կողմերում գտնվել են 23 սեպագիր արձանագրություններ, որոնք պատկանել են ուրարտական թագավորներին (Արգիշտի Ա, Սարդուրի Բ և Ռուսա Գ): Նրանցում հիշատակված են Ուրարտուի թագավորների շինարարական գործունեության, փառահեղ պալատի, տաճարների և հացահատիկի ու այլ գյուղատնտեսական մթերքների պահպանման համար բազմաթիվ շենքերի կառուցումների մասին:

Պեղումների ժամանակ հայտնաբերված նույն բովանդակությամբ երկու սեպագրեր նվիրված են քաղաքի հիմնադրմանը.

Արձանագրության մեջ ասված է. «Խալդի աստծու մեծությամբ Արգիշտին, Մենուայի որդին այս հզոր բերդը կառուցեց. նրա համար սահմանեցի Էրեբունի անունը. Բիայնիլիի երկրի հզորության համար և թշնամի երկրներին ի սարսափ: Արգիշտին ասում է, երկիրը ամայի էր, հզոր գործեր ես այնտեղ կատարեցի, Խալդի աստծու մեծությամբ Արգիշտի, Մենուայի որդի, թագավոր հզոր, թագավոր Բիայնիլիի երկրի, տերը Տուշպա քաղաքի»:

Հետագայում այս բնագրերի և Վանի շրջանում հայտնաբերված Խորխորյան նշանավոր տարեգրության համադրությամբ

որոշվեց նաև քաղաքի հիմնադրման ստույգ ժամանակը՝ Արգիշ-տի Առաջինի գահակալության 5-րդ տարին: Էրեբունի ամրոցը Արաքս գետից հյուսիս, Արարատյան դաշտում կառուցված առաջին խոշոր կառույցն է, որն այդ ժամանակ Վանի շրջանից հետո երկրի երկրորդ՝ տնտեսական, վարչական ու քաղաքական կարևոր կենտրոնն էր: Բացի այդ, ամրոցը դեպի հյուսիս կատարվող արշավանքների ժամանակ ծառայում էր իբրև արքայական նստավայր, որին ուրարտական թագավորները շատ մեծ նշանակություն էին տալիս: Հենց այդ նպատակով էլ ամրոցում տեղաբաշխված էր զինվորական հզոր կայազոր, իբրև պետության հյուսիսային սահմանների պատվար՝ «թշնամի երկրներին ի սարսափ»:

Արգիշտի Ա-ի ժամանակ Արարատյան դաշտավայրը, Արագած լեռան լանջերը և Սևանի ավազանի մի մասն արդեն հաստատապես միացված էին Վանի թագավորությանը, որը վաղուց էր ձգտում նվաճել Արաքսի հովտի արգավանդ հողերը և լեռնային հարուստ շրջանները:

Այդ ուղղությամբ առաջին նվաճումները ձեռք բերվեցին դեռևս Մենուայի օրոք, երբ վերջինս համառ պայքար մղելով տեղական ցեղերի դեմ, դուրս եկավ Արաքսի հարավային ափերը և Արագածի լանջերը: Այստեղ Մենուան կառուցեց մի ամրոց, հավանաբար իբրև ռազմահենադաշտ՝ գալիք արշավանքների համար, և այն իր անունով կոչեց Մենուախինիլի: Այդ արշավանքներն ավելի լայնորեն ծավալվեցին նրա որդու՝ Արգիշտի Ա-ի թագավորության տարիներին, երբ Ուրարտուն հասել էր իր հզորության ամենաբարձր աստիճանին:

Հենց այս ժամանակ են տեղի ունենում այդ տարածությունների նվաճումը և արագ յուրացումը, աշխատանքներ են կատարվում նրանց բարեկարգման, առաջին հերթին բնակավայրերի կառուցապատման, երկրագործության համար ոռոգող ջրանցքների անցկացման ուղղությամբ և այլն:

Էրեբունիի հիմնադրումից վեց տարի անց անհրաժեշտություն է առաջանում Արաքսի հովտում ստեղծելու նոր, վարչատնտեսական խոշոր կենտրոն: Այն կառուցվում է Արմավիրի բլրի շրջակայքում և անվանվում Արգիշտիխինիլի, որը շարունակում է ընդարձակվել Արգիշտիի որդու՝ Սարդուրի Բ-ի օրոք:

Մ. թ. ա. VII դարում Ազա երկրի այս շրջանում երևան է գալիս ուրարտական մի նոր ամրոց, որն իր անունը ստանում է ամպրոպի, կայծակի և պատերազմի աստծու՝ Թեյշեբայի անունից: Ամրոցը հիմնադրել էր Ռուսա թագավորը՝ Արգիշտի Բ-ի որդին: Թեյշեբայինիի ավերակները բացվեցին Կարմիր բլուրի վրա՝ Երևանի հարավ-արևմտյան ծայրամասում:

Հարկ է նշել, որ Էրեբունիի և Թեյշեբայինիի պատմական ճակատագրերը սերտորեն միահյուսված են եղել: Նրանց փոխադարձ կապերի արտահայտություններից մեկը հայտնի դարձավ Թեյշեբայինիի պեղումների ժամանակ, երբ հայտնաբերվեցին գեղարվեստական բազմաթիվ առարկաներ, որոնք տեղափոխվել էին Էրեբունիի պահեստանոցներից (Խալդի աստծուն նվիրված սաղավարտները, կապարճները, վահանները և այլն):

Վահանների վրա պահպանվել են Արգիշտի Ա-ի արձանագրությունները, որոնք վկայում են, որ դրանք պատրաստվել են հատկապես Էրեբունի քաղաքի համար:

Սպառազենի առարկաների հետ միասին Թեյշեբայինի են տեղափոխվել նաև այնպիսի իրեր, որոնք պատրաստվել են Էրեբունիի հիմնադրման պատվին, այդ թվում՝ աստծու հնամենի արձանիկ՝ զինվորի տեսքով և բրոնզե մանրամասերով (վարսակալ գոտի, սուր, կապարճ, նիզակների ծայր): Արձանիկի մասը կազմող և նրանից 2 մետր հեռավորության վրա գտնված պատվանդանին պահպանվել է մի հետաքրքիր արձանագրություն. «Խալդի աստծուն, իր տիրոջը, այս առարկան Արգիշտին, Մենուայի որդին պատրաստեց, երբ Էրեբունի քաղաքը կառուցվեց»:

Այսպիսով, մեզ հայտնի է Էրեբունի ամրոցում հայտնաբերված բրոնզե առարկաների այն ամբողջությունը, որը գոյություն է ունեցել նրա ծաղկման տարիներին:

Էրեբունին ավելի երկար պահպանեց իր գոյությունը, քան Թեյշեբայինի ամրոցը: Երբ մոտ. 585 թ. (մ. թ. ա.) սկյութական ցեղերի ասպատակությունների ժամանակ այն կործանվեց և հրդեհվեց, Էրեբունի քաղաքում կյանքը դեռևս հարատևում էր: Ուրարտական վերջին թագավոր Ռուսան՝ Էրիմենի որդին, սեպագիր է թողել հացահատիկի շտեմարանների կառուցման մասին: Սակայն այս շրջանի շինարարական աշխատանքները արդեն չունեին այն թափն ու ծավալը, ինչ նկատում ենք ամրոցի բուն ծաղկման ժամանակաշրջանում՝ մ. թ. ա. VIII դարում:

Մ. թ. ա. VI դարում, Ուրարտուի անկումից հետո, երբ այդ շրջանները ենթարկվեցին աքեմենյան Իրանի տիրապետությանը, Էրեբունին դարձավ իրանական սատրապություններից մեկի կենտրոնը:

Այս շրջանում աքեմենյանները արմատական վերակառուցման ենթարկեցին միջնաբերդում գոյություն ունեցող հոյակերտ շինությունները՝ դրանք հարմարեցնելով իրենց պահանջներին: Այսպես, Խալդի աստծու տաճարի վերակառուցմամբ, որի ընթացքում նրա սյունասրահին կից կառուցվում է հանդիսավոր սյունազարդ տարածություն, ստեղծվեց երեսուն սյունավոր խոշոր դահլիճ՝ ապադանան, որը ծառայում էր որպես հանդիսավոր ընդունելությունների վայր: Վերակառուցման են ենթարկվում նաև պալատի կենտրոնական մասը, սյունազարդ բակը և Սուսի տաճարը, որը վերածվում է կրակի տաճարի:

Միջնաբերդի աքեմենյան ժամանակաշրջանից պահպանվել են հնագիտական բնորոշ նյութեր՝ նետերի ծայրեր, սանձեր, ուլունքներ և այլն: Իրերի այս ամբողջությունը թվագրելու համար հատկապես կարևոր են Միլետ քաղաքի արծաթե երկու դրամները, որոնք վերաբերում են մ. թ. ա. V դարին: Հնագիտական նյութերի այս խումբը վերջերս համալրվեց արվեստի նոր ստեղծագործություններով՝ արծաթե ռիտոններով (մ. թ. ա. V դ.), որոնք հայտնաբերվել են Էրեբունի քաղաքի տեղամասերից մեկում: Այդ գավաթները, հատկապես հեծյալի պատկերովը, աքեմենյան դա-

բաշրջանի արվեստի հազվագյուտ առարկաներ են (տախտակներ 55, 56)։

Այսպիսով, Էրեբունին հին ժամանակների այն հազվադեպ հանգուցակետն է, Հին Արևելքի և նրան հաջորդած դարաշրջանի այն սահմանագիծը, որտեղ միահյուսվում են իր կյանքն արդեն ավարտած ուրարտական ճարտարապետությունն ու աքեմենյանների նոր սաղմնավորվող շինարվեստը, որն իր մեջ էր առնում հին աշխարհի մշակույթի նախորդ շրջանների նվաճումները։ Դա հնարավոր դարձավ այն պայմաններում, երբ դեռևս պահպանվում էին ուրարտական շինարարական արվեստի ավանդույթները և որպես հնամենի արվեստ չէր գերազանցվել նոր ժամանակներում։

Արին-բերդում ի հայտ բերված ճարտարապետական, հնագիտական ու վիմագրական նյութերը վկայում են, որ Էրեբունիում մ. թ. ա. 782 թ. սկզբնավորված կյանքը չի ընդհատվել նույնիսկ Ուրարտուի և աքեմենյան Իրանի անկումից հետո, այլ գոյատևելով, հասել է մինչև մեր օրերը։

Էրեբունին դարձել է Երևանի հնագույն միջուկը։ Նա պահպանել է նաև դարերի ընթացքում կերպափոխված անվանումը՝ **Էրեբունի-Երեվունի-Երևան։**

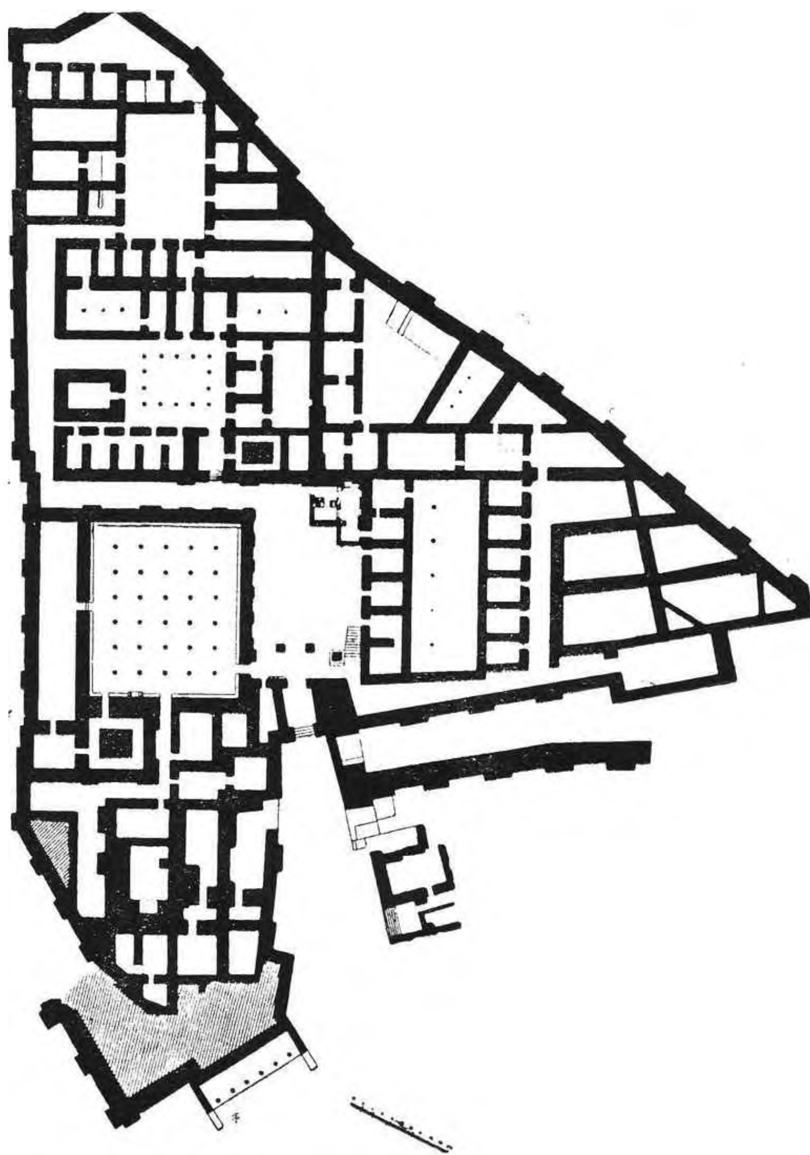
1968 թ. Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաք Երևանի 2750-ամյակի տոնակատարության օրերին, բլուրի վրա 18-ամյա համակարգված պեղումների շնորհիվ նրա հինավուրց ամրոցը գրեթե ամբողջությամբ ազատվեց բերովի հողի հաստ շերտից։ Բացվեց ամրոցի հատակագիծը, որը կազմում է վիթխարի չափերի եռանկյունի՝ եզրափակված ամրոցի հոծ պարիսպներով, որոնք միջնաբերդի հարավ-արևելյան, ավելի սյակաս զառիվեր հատվածում շարված են եռաշարք։ Միջնաբերդի շինությունների համալիրում ի հայտ եկան նաև սյունասրահը՝ վեց խարիսխներով, Խալդի աստծու տաճարը, Արգիշտի Ա-ի պալատը՝ սյունազարդ բակով, սյունազարդ դահլիճներով, տաճարով և պահեստի սենյակներով (նկ. 1)։

Միջնաբերդի հոյակերտ կառույցվածքները՝ պալատը և տաճարը զարդարված են եղել որմնանկարներով։ Սրանց ընդհանուր մակերեսը մոտավոր հաշվումներով կազմել է 2000 քմ։

Վերջին տարիներին Արին-բերդում, Կարմիր բլուրում, այժմ նաև Ալթին-թեփեում և Ազնավուր-թեփեում (Թուրքիա) կատարված պեղումները ակներև կերպով ցույց տվեցին, որ ճարտարապետական որմնանկարները Ուրարտուում կազմել են ինչպես աշխարհիկ, այնպես էլ պաշտամունքային հոյակերտ շինությունների հարդարանքի անբաժանելի մասը։

Հայտնաբերված որմնանկարները զգալի չափով փոխեցին մեր պատկերացումները ուրարտական հոյակերտ կառույցվածքների ներքին տարածությունների գեղարվեստական հարդարանքի մասին, ցույց տալով, որ որմնանկարչությունը որպես գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառ կանգնած է եղել բավական բարձր մակարդակի վրա։

Ցավոք, որմնանկարների վատ պահպանված լինելը դեռևս



Նկ. 1. Рис. 1. Fig. 1.

լրիվ պատկերացում չի տալիս նրանց բովանդակության և բնույթի մասին: Չնայած պեղումների ընթացքում հայտնաբերվում են փլված ծեփածածկույթի առանձին բեկորներ՝ որմնանկարների մնացորդներով, սակայն այս պատառիկները որոշակի գաղափար են տալիս նրանց ստեղծողների վարպետության, երբեմնի հորինվածքային ձևերի հարստության մասին, որոնցում օգտագործված են բուսական և երկրաչափական զանազան մոտիվներ, մարդկանց և կենդանիների կերպարանքներ: Որմնանկարների պաշտամունքային թեմաներում կարելի է տեսնել աստվածների թափոր, սրբազան կենդանիներ, կենաց ծառ, իսկ աշխարհիկ մոտիվներում՝ որսի տեսարաններ, անասնապահության ու երկրագործության պատկերներ և այլն:

Ուրարտական որմնանկարների հորինվածքը միապլանային է՝ կազմված հաջորդական շարքերից, որոնք դասավորված են հորիզոնական շերտերով: Այդպիսի հորինվածքում կարելի է դիտել հեռանկարային կառուցվածքի ամենանախնական պատկերացումները: Այդ հորինվածքներում հեռապատկերի խորությունը որոշում է պատկերազարդ որմնանկարների հորիզոնական շերտերի խիստ համաչափ ռիթմը, որը զարգանում է դեպի վեր՝ իբրև տարածական խորություն: Երբեմն որմնազարդերն իրենց հորինվածքով կազմավորվում են որոշակի երկրաչափական ձևով, ասենք, սկավառակի վրա կամ ամփոփված շրջանակի մեջ (Կարմիր բլուր): Այդ է պատճառը որ, չնայած երբեմնի ընդարձակ հորինվածքներից մեզ են հասել հաճախ որմնանկարների միայն աննշան պատառիկներ, այնուամենայնիվ հնարավոր է լինում վերականգնել նրանց սկզբնական տեսքը, հիմք ընդունելով բաղկացուցիչ տարրերի կրկնության իրողությունը: Այս ձևով պատերի վրա իրենց նախնական տեսքով վերականգնվել են միջնաբերդի արտաքին սյունասրահի, սյունազարդ բակի, մասամբ նաև պալատի փոքր դահլիճի և Խալդի աստծու տաճարի սյունասրահի որմնանկարները:

Հաջողվել է բացահայտել նաև որմնանկարների կատարման եղանակը: Պարզվում է, որ որմնազարդերի նշագրումները շրջանակների կամ գծերի ձևով պատերի վրա նախապես կատարվել են քանոնով ու կարկինով, որից հետո գծագրված մակերեսներին կարմիր ներկով ներգծվել են նկարների ուրվագծերը, որոնք այնուհետև ծածկվել են զանազան գույներով: Որմնանկարներում նախշակաղապարի կիրառություն չի նկատվում, ըստ որում նկարները կատարված են միանգամայն անկաշկանդ, վստահ ձեռքով և նրբագեղ գծերով, որոնք վկայում են նկարիչների մեծ փորձի, հմտության և գծանկարչական վարպետության մասին: Եվ եթե այդ վարպետությունը միանգամայն համոզիչ կերպով դրսևորվում է աշխարհիկ թեմաներում (որսի տեսարան, անասնապահության ու երկրագործության պատկերներ) կամ նկարչի ստեղծագործական անհատականության մեջ, որն արտահայտվում է գծերի ու ծավալների յուրահատուկ մեկնաբանության նրբերանգներով, ապա պաշտամունքային որմնանկարներում նկարիչը դուրս չի գալիս հորինվածքների կատարման պաշտոնական և խիստ սահ-

մանափակ եղանակների շրջանակներից: Բնորոշ է, որ զարդանկարների կամ մարդկային կերպարանքների գծագրման ժամանակ ուրարտական նկարիչները հետևել են համամասնական կառուցվածքների օրինակներին, որոնք կիրառվել են նաև ճարտարապետության մեջ: Սակայն Արին-բերդի որմնանկարները տարբերվում են մյուսներից ոչ միայն իրենց գծանկարչությամբ, այլև պայծառ գույների ներդաշնակությամբ: Սովորաբար բաց հիմնաներկի վրա քսվում էին երկնագույն, կապույտ, կարմիր (տարբեր երբերանգներով), կանաչ, դեղնակարմիր և սև գույների ներկեր: Ինչպես նկատվում է, ներկապնակն այնքան էլ հարուստ չէր, սակայն պայծառ և հյութեղ գույների համադրությունը հիանալի տպավորություն էր գործում: Որմնանկարների երանգավորման հիմնական գույները կապույտն ու կարմիրն էին: Էրեբունիի որմնանկարներում, իբրև կանոն, գույների խառնում չի նկատվում: Նրանք երանգավորման տարբերությունը ստանում էին տվյալ գույնի ուժեղացման միջոցով, հավանաբար ներկի կրկնակ շերտ քսելով: Որմնանկարների մեջ հասած մնացորդները ցույց են տալիս, որ նրանք դարերի ընթացքում պահպանվել են կապույտ և սև գույնի ներկերի դիմացկունության շնորհիվ:

Որմնանկարների համար կիրառվում էին ինչպես բնական, այնպես էլ արհեստական ներկեր: Արին-բերդում հայտնաբերված անոթներից մեկում գտնվել են մեծ քանակությամբ կապույտ ներկի բրիկետներ, իսկ Թոփրակ-կալեյում ներկերը եղել են փոշու տեսքով:

Ներկեր պատրաստելու համար ուրարտացիները կիրառում էին այնպիսի եղանակներ, որոնք հայտնի էին Միջագետքում: Այսպես, սպիտակ ներկը նրանք ստանում էին գիպսից, սևը՝ ածխից, կարմիրը՝ երկաթի օքսիդից, իսկ վառ կարմիր ստանալու համար օգտագործում էին երկնագույն քարը: Ներկեր էին պատրաստում նաև պղնձից, անագից, կապարից և այլ նյութերից:

Որմնանկարը կատարվում էր սպիտակ բարակ ծեփի վրա, որով ծածկվում էր հում աղյուսով շարված պատերի հարդի խառնուրդով հաստ ծեփածածկը: Ցավոք, որմնանկարների զգալի մասը հայտնաբերվել է իրար վրա խառնիխուռն կուտակված, երբեմն մի քանի շերտերով: Դրանցից երեսով դեպի վերև ընկածները պահպանվել են իրենց նախկին տեսքով, իսկ մյուսներից փլված պատերի վրա մնացել են միայն նրանց թողած հետքերը:

Մի քանի որմնանկարներ ծածկված էին կավածեփի շերտով: Հավանաբար, դրանք վերաբերում են Էրեբունիի պատմական կյանքի երկրորդ ժամանակաշրջանին, երբ սենյակները վերանորոգելիս պատերի եղծված որմնանկարները ծածկվել են ծեփով:

Ուրարտական պետության տարբեր մասերում՝ Արին-բերդից մինչև Ալթին-թեփե և Ազնավուր-թեփե հայտնաբերված համանման որմնանկարների հորինվածքային լուծումների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ նրանք ենթարկվել են ստեղծված ավանդների որոշակի կանոններին և ժամանակի ընթացքում այդ տարրերը օրինականացվել են: Ըստ որում, նկարների հորինվածքային թեմաները պայմանավորված են եղել ոչ այնքան պատվի-

րատուի կամքով, որքան դարերով ստեղծված կանոններով, որոնք մշակվել են փորձնական, ստեղծագործական որոնումների ընթացքում:

Որոշակի ընդհանրություն է նկատվում նաև ուրարտական և ասորեստանյան որմնանկարների միջև, հատկապես զարդանկարային թեմաների, նրանց հորինվածքային կառուցվածքի փոխառման, ինչպես նաև որոշ տարրերի մեկնաբանության մեջ: Եվ, չնայած նրան, որ ուրարտական որմնանկարները կրում են ասորեստանյան արվեստի ուժեղ ազդեցությունը, այսուհանդերձ, ուրարտական գեղանկարչությունն իր երկարատև զարգացման ընթացքում ձեռք է բերել բնորոշ երանգավորում, որն անկրկնելի յուրահատկություն է հաղորդել այդ արվեստին: Ասորեստանյան արվեստի գեղազարդման հնարանքները փոխ առնելով, ուրարտական նկարիչները զգալի չափով հարստացրել են դրանք, հին արևելքի արվեստի մեջ ներմուծելով իրենց սեփականը: Ասորեստանյան այնպիսի կենտրոնների որմնանախշերը, ինչպիսիք են Դուր-Շարուկին, Նիմրուդը, Թիլ-Բորսիպը և ուրիշներ, ընդհանուր շատ տարրեր ունեն ուրարտական որմնանկարների հետ՝ աստիճանավոր աշտարակիկներ, վարդյակներ, արմավազարդեր, ռոնենիներ, խնձորենիներ, սրբազան ծառ՝ երկու կողմերին կանգնած աստվածներով, եզրազարդերի դրվագված հորինվածքներ, ճոխ զարդարված սկավառակներ և քառանկյունիներ՝ դեպի ներս ընկած կողմերով, որոնց մոտ տեղավորված են մարդկային գլուխներով թևավոր ցուլերի (Շեդու), ծնկաչոք առյուծների կամ ցուլերի պատկերներ:

Այսպիսով, ուրարտական մոնումենտալ գեղանկարչության ձևավորման պրոցեսը տեղի էր ունենում հին Ասորեստանի արվեստի հետ ունեցած փոխադարձ սերտ կապի մեջ, որոնց համար, ամենայն հավանականությամբ, իբրև ավանդույթ է ծառայել դարերի խորքից եկող Շումերի մշակույթը, որի որմնանկարների հնագույն նմուշները հայտնաբերվել են Թել-Ուկայրի տաճարում (Ուռուկի դարաշրջան):

Ուրարտուի արվեստում որմնանկարչության հետ միասին, ըստ երևույթին նշանակալից է եղել նաև մոնումենտալ քանդակագործության դերը, որը մոնումենտալ ճարտարապետության կառուցվածքների համալիրում մարմնավորում էր արվեստների համադրման նախնական ձևերը: Այդ են ցույց տալիս նաև այնպիսի հուշարձաններ, ինչպիսին է Մուսասիրի տաճարը պատկերող ասորեստանյան նշանավոր բարձրաքանդակը, կամ վերջերս հայտնաբերված Ադիլջևազի բարձրաքանդակը և ուրիշներ:

Միջնաբերդի արտաքին սյունասրահի որմնանկարը: 1968 թ. բացվեցին պատերի կավածեփի բեկորները՝ որմնանկարների մնացորդներով, որոնք պատկանում էին կիսավեր սյունասրահին, որը տեղավորված է միջնաբերդի հարավային մասում, նրա արտաքին պարիսպների կառուցապատման մեջ (տախտակ 1, 2): Սյունասրահը ճակատի վրա վեց սյուն ունեցող բաց սյունաշարք է՝ ամբողջ երկարությամբ լայնորեն տարածվող աստիճաններով:

Ուրարտական նկարիչների ուշադրությունից չի վրիպել գունազեղ որմնանկարներով զարդարված սյունասրահի ընկալման հնարավորությունը, ինչպես մերձակա, այնպես էլ հեռավոր տեսադաշտերից, որտեղից սկսվում են շրջակա տարածության վրա բարձրացող միջնաբերդի մատույցները:

Սյունասրահի պատերը, դատելով նրա կավածեփի առանձին բեկորներից, ծածկված են եղել որմնանկարներով, որոնց հորինվածքային կառուցվածքը կազմում էին բազմաթիվ աստղերը և շրջանները: Այդ աստղերից խոշորները տեղավորված էին մեկը մյուսի կողքին ուղղահայաց և հորիզոնական շարքերով, որոնց արանքներում կապույտ հիմնապաստառի վրա շախմատային կարգով դասավորված էին համանման, բայց ավելի փոքր չափերի աստղիկներ: Այս որմնանախշից վերև, պատի վերնամասում (առաստաղի տակ) ամբողջ երկարությամբ ձգվելիս է եղել գունազեղ եզրազարդը, որի վերակազմությունը ի հայտ բերեց նրա վեց առանձին զարդարուն շերտերը:

Առաջին կամ վերին շերտը ծածկված է եղել վարդյակներով, երկրորդը, կամ ներքինը՝ արմավիկներով, երրորդը՝ արմավիկների և կոկոնների զուգորդմամբ: Այնուհետև գալիս է աստիճանավոր աշտարակիկներ հիշեցնող նկարների գեղազարդված շարքը, իսկ սրա տակ՝ սրբազան ծառերի նկարներ՝ նրանց մոտ կանգնած աստվածներով: Եզրազարդը ներքևից վերջավորվում էր ռնգախնձորի պտուղների դրասանգով (ներքևից եռատերև ունեցող շրջաններ): Ամբողջ եզրազարդը նկարված էր կարմիր և կապույտ ներկերով՝ բաց գույնի հիմնապաստառի վրա[1]:

Արգիշտի Ա-ի պալատի որմնանկարները: Էրեբունիի պալատի հիմնական մասն են կազմում սյունազարդ բակը՝ նրա արևմտյան կողմում տեղավորված Սուսի տաճարով և հոյակապ դահլիճներով: Սյունազարդ բակը, որի պատերը, ծեփածածկույթի փլված բեկորներից դատելով, ներկված են եղել կարմիր գույնով, իսկ Սուսի տաճարը՝ կապույտ գույնի պատերով, որոնք այս հատվածում ստեղծում էին հակադիր գույների ներդաշնակ միացություն (աղյուսակ 3): Ինչպես ցույց են տալիս որմնանկարների պահպանված մնացորդները, պալատի կենտրոնական հատվածի բոլոր պատերն իրենց հորինվածքային կառուցվածքով ունեցել են միասնական եզրազարդ՝ կազմված մի քանի շերտերից, որոնք ծածկված են եղել նախասրահի եզրանախշից մեզ հայտնի տարրերով՝ վերևից ներքև դասավորված վարդյակներ, արմավենիկներ, աստիճանավոր աշտարակիկներ, սրբազան ծառեր՝ նրանց մոտ կանգնած աստվածներով և պտուղների դրասանգ:

---

[1] Առասպելական կենդանիների այժմյան գեղազարդային արձանները, որոնք դրված են պատշգամբի ելուստների վրա և երկու կողմերից եզրափակում են սանդուղքները, տեղադրվել են նախասրահը վերականգնելու ժամանակ՝ 1968 թվականին: Արձանները պատրաստվել են ուրարտական այն արձանիկների օրինակով, որոնցով զարդարված է եղել ուրարտական թագավորների գահը՝ հայտնաբերված Թոփրակ-կալեում և Վանում: Մարդկային իրանով թևավոր առյուծի արձանի նախօրինակը դրվագազարդ աչքերով քարե գլուխ է ունեցել, իսկ ամբողջ արձանը ծածկված է եղել բարակ ոսկե թերթով:

Ուշագրավ են սրբազան ծառերի և աստվածությունների պատկերները, որոնք այդ եզրազարդերում կատարված են մեծ խնամքով և գեղարվեստական բարձր որակով: Այսպես, պատկերների պահպանված վերնամասերում պարզ երևում է, որ նրանց հանդերձանքը միագույն չի եղել, այլ հիմնական գույնից բացի ունեցել է նաև լրացուցիչ նրբագծեր:

Այս եղանակով նկարիչը ավելի նրբագեղ էր դարձնում մարդկային մարմինների ծավալները՝ լրացուցիչ գուներանգ հաղորդելով նրանց: Այդ որմնանկարներում (7,5 սմ) առկա է նաև խույրը, ընդ որում կատարի ելունդով (ծայրակոն) և զարդանկարով, որտեղ պատկերված են վերևի մասում՝ կախ ընկած կիսաշրջաններ, իսկ ներքևում՝ աստվածությունը խորհրդանշող եղջյուրներ:

Որոշ տարբերություն է նկատվում պալատում հայտնաբերված սրբազան ծառերի նկարների և նրանց նմանակների միջև, որոնք գտնվել են միջնաբերդի մնացած հատվածներում: Պալատական որմնանկարներում սրբազան ծառերը ավելի սլացիկ են պատկերված:

Ամենայն հավանականությամբ, Սուսի տաճարը եզրազարդից բացի ունեցել է նաև այլ որմնանկարներ, որոնց թվին կարող է պատկանել տաճարի ճակատի առջև հայտնաբերված խոշոր արմավենիկի բեկորը:

Պալատի փոքր դահլիճի որմնանկարները: Պալատի փոքր դահլիճը (8,0 × 17 մ) տեղավորված է պալատական համալիրի կենտրոնական մասում, սյունազարդ բակից արևելք, որի հետ հաջորդակցված է նախադահլիճի երկու սենյակներով: Դահլիճի արևելյան պատն ունի երկու որմնախորշեր, որոնց կավածեփի վրա պահպանվել են որմնանկարների կիսաեղծ, հազիվ նշմարելի հետքեր: Սրանք միակն են իրենց սկզբնական տեղերում մնացած նկարներից:

1961 թ. պեղումների ժամանակ արևմտյան պատի մոտ, հատակի վրա գտնվեց պատերի ներքնամասի որմնանկարների լավ պահպանված մի խոշոր բեկոր (1,28 × 1,53 մ): Այստեղ պատկերված է մի ոտքով ծնկաչոք ցուլ՝ ներս ընկած կողմերով խոշոր քառակուսու առջև, որի մեջ ներգծված է վարդյակով և այլ տարրերով զարդարված շրջան:

Պատի ներքնամասի որմնանկարը սկսվում է 0,42 մ բարձրությունից և ներկայացնում 1,28 մ լայնությամբ մի շերտ՝ հորիզոնական մասնատումներով: Վերևի մասում նկարված է արմավենիկների շարք, շատ սովորական Էրեբունիի որմնանկարների համար, ներքևում՝ աստիճանաձև աշտարակիկների շարք, իսկ նրանց տակ՝ սրբազան ծառերի և նրանց կողքերին կանգնած աստվածների շարք: Դրանցից ներքև ընկած է որմնանկարների ավելի լայն շերտը՝ ծնկաչոք ցուլերի պատկերներով, որոնք տեղավորված են ներս ընկած կողմերով խոշոր քառակուսիների մոտ, իսկ այս հորինվածքի շարունակության մեջ ծնկաչոք ցուլերին փոխարինում են առյուծները: Այս լայն շերտից ներքև նորից ենք տեսնում սրբազան ծառեր, իսկ սրանց տակ ձգվում է զար-

դանկարների ժապավենը, որը կազմված է կախված պտուղների դրասանգից (ներքևից եռատերևով զարդարված սկավառակներ, որոնք հիշեցնում են նռնախնձորի ձևը):

Տվյալ որմնանկարի առանձին լայն շերտեր անջատված են ավելի նեղ շերտերով՝ նրանց վրա տեղավորված վարդյակներով, որոնք համընկնում են ասորեստանյան հանրահայտ զարդանկարներին, օրինակ, լավ հայտնի են Սալմանասար Գ-ի Բալավատյան դարբասների նկարները:

Այսպիսով, բացի եզրազարդի որմնանկարներից, որը համանման է նախորդ սենյակների եզրանախշերին, փոքր դահլիճում ի հայտ է գալիս որմնանկարի հորինվածքային նոր կառուցվածք: Մինչդեռ, ինչպես ցույց են տալիս հայտնաբերված առանձնակի, նշված հորինվածքին չհարմարվող բեկորները (խոշոր աչքը, ձեռքը կամ թևերի մասը), դահլիճը թեմատիկ առումով ձևավորված է եղել ավելի ճոխ:

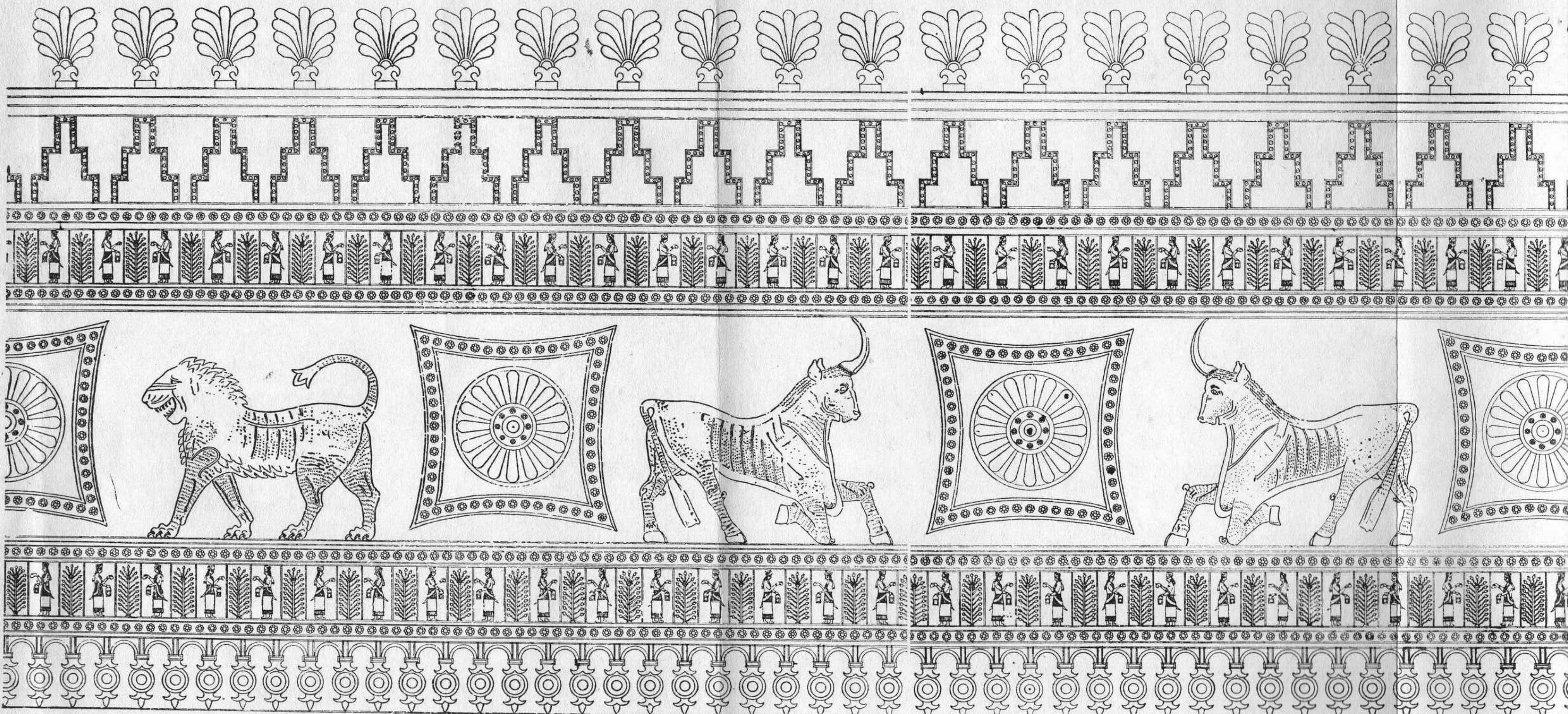
Միաժամանակ կարելի է նշել, որ դահլիճի հարավային պատը երկու մետր բարձրությամբ իր քարե շարվածքի մեջ ունի երեք փոսիկներ, հավանաբար բրոնզե գամերի՝ զիգաստիների համար, որոնցով պատի վրա ամրացվում էին գորգեր և գործվածքներ՝ սենյակի ներքնամասի լրացուցիչ ձևավորման նպատակով:

Դահլիճի հարդարանքի ճոխությանը, որի պատերի հարթությունները համարյա լրիվ ծածկված էին որմնանկարներով, համապատասխանել են երկու նախադահլիճային սենյակների ներքնամասերը: Սակայն, ցավոք, նրանց որմնանկարները անհամեմատ վատ են պահպանվել:

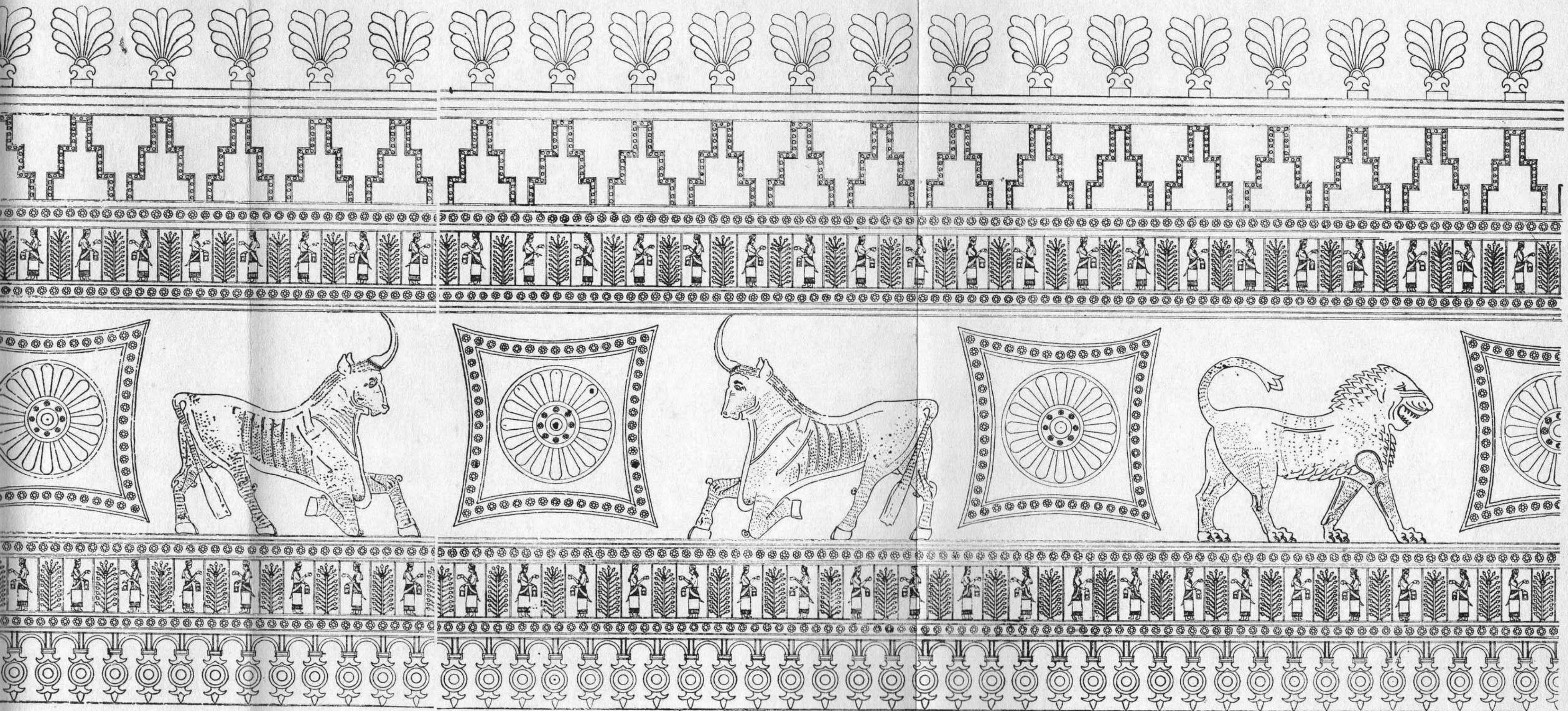
Մեծ դահլիճի որմնանկարները: Պալատի արևմտյան մասում տեղավորված մեծ դահլիճը (12,5 × 49,0 մ) հետագայում կցված կառույց էր (պալատի երկրորդ շինարարական ժամանակաշրջան): Սակայն, նոր կառուցապատման մեջ լինելով, դահլիճը իր երկու նախադահլիճային սենյակներով մեկուսացվել է մնացած կից կառուցվածքներից և նրա մուտքերը բացվել են միջնաբերդի հրապարակից, Խալդի աստծո տաճարի հակադիր կողմերից:

Քանի որ դահլիճը խիտ կառուցապատված էր ամբողջ եզրագծով, հավանաբար լուսավորվում էր վերևից, լուսամուտների միջոցով, որոնք բացված էին կից կառուցված սենյակների ծածկից վերև:

Իր երկայնական առանցքով դահլիճն ունեցել է հինգ փայտե սյուներ, որոնցից տեղում պահպանվել են միայն կարծր տուֆից չորս խարիսխները՝ յուրաքանչյուրը միատող սեպագիր արձանագրությամբ. «Արգիշտին՝ Մենուայի որդին այս տունը կառուցեց»: Մեծ դահլիճի պատերը, հավանաբար, նկարազարդված են եղել 4,5 մ բարձրությամբ և այդ տեսքով էլ պետք է ներկայացնեին ուրարտական գեղանկարչության նշանավոր ստեղծագործությունը: Սակայն իր գոյության վերջին շրջանում դահլիճը ծառայել է իբրև գինու մառան: Նրա հողե հատակի մեջ թաղվել են վիթխարի կարասներ, որոնք հայտնաբերվեցին պեղումների ըն-



Նկ. 2 Рис. 2 Fig. 2



Նկ. 2 Рис. 2 Fig. 2

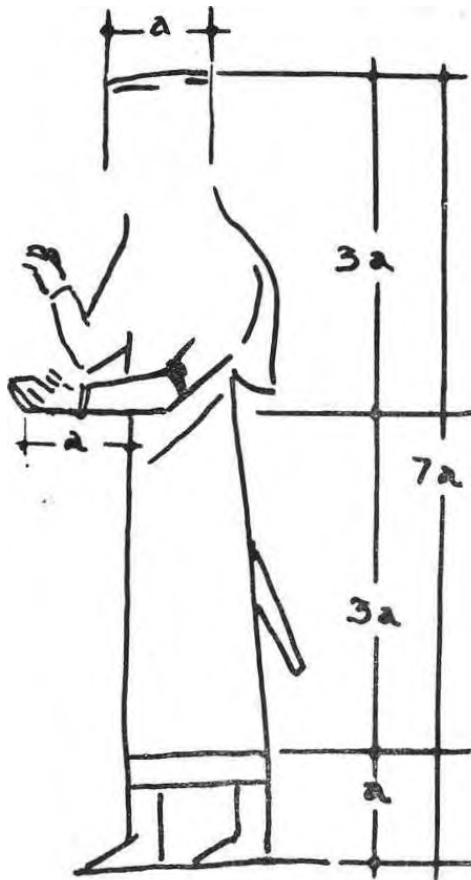
թացքում: Երբեմնի ճոխ որմնանկարներից պատահականության բերումով պահպանվել են միայն դրանց մի քանի հոյակապ բեկորները: Համանաբար, աքեմենյան ժամանակաշրջանում մեզ անհայտ նպատակներով դահլիճի հյուսիս-արևմտյան մասում գտնվող պատերի կավածեփի բեկորները այդ որմնանկարների մնացորդներով հավաքվել են, տեղադրվել և հարթվել հատակից մոտ 40 սմ բարձրության վրա՝ ծածկված մեծ կարասների խեցեբեկորների շերտով: Հենց այդ տեսքով էլ սքանչելի որմնանկարները (կավե հատակի հաստ շերտով) պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Նրանք պաշտամունքային և աշխարհիկ բովանդակություն ունեն, ըստ որում, աշխարհիկը թեև ուրարտական արվեստում ի հայտ է գալիս առաջին անգամ, սակայն դատելով պահպանված մնացորդներից, ունեցել է իր բազմադարյան հարուստ ավանդույթները:

Կավե հատակի հաստության մեջ հայտնաբերված որմնանկարների բեկորների վերակազմության ընթացքում կարելի է պարզել հորինվածքային մի շարք կառուցվածքների թեմատիկան, որը, ինչպես հաջողվել է որոշել, բազմաթիվ զուգադրություններ է ի հայտ բերում Հին Արևելքի, մասնավորապես Ասորեստանի, Եգիպտոսի և այլ արվեստների հետ:

Մեծ դահլիճի որմնանկարների ներքևի մասը կրկնում է փոքր դահլիճի համապատասխան հորինվածքը: Այստեղ ևս առկա է լայն շերտը, այն տարբերությամբ միայն, որ ներս ընկած կողմերով և ներգծված սկավառակներով քառակուսիների առջև տեղավորված են ոչ միայն մեկ ոտքով ծնկաչոք ցուլեր և կանգնած առյուծներ, այլև թևավոր առյուծների և մարդկային իրաններով ցուլերի կերպարանք ունեցող առասպելական էակներ, որոնք շատ սովորական են ասորեստանյան արվեստում (տախտակ 23): Այս լայն շերտը երիզված է եղել ճիշտ այնպես, ինչպես փոքր դահլիճի որմնանկարում: Վերևի մասում պատկերված են արմավենիկներ, աստիճանաձև աշտարակիկներ՝ սրբազան ծառեր ասավածներով, իսկ ներքևում՝ դարձյալ սրբազան ծառեր և պտուղների դրասանգներ:

Այս որմնանկարների շարունակության վրա, դահլիճի խորության մեջ ներս ընկած քառակուսիների առջև ծնկաչոք ցուլերի և առյուծների փոխարեն կանգնած են մարդկային կերպարանքներ՝ դեմքով դեպի դիտողը, որոնք առաջին անգամ են հանդիպում տվյալ հորինվածքում: Հարկ է նշել, որ սրբազան ծառերի կողքին պատկերված ցուլերի մոտ, որոնց մենք տեսնում ենք Թեյշեբայինում հայտնաբերված, բայց էրեբունիական ծագում ունեցող բրոնզե սաղավարտների վրա, տեղավորված են երկու աստվածություններ՝ թևավոր, մորուքներով (քերուբի) և անթև, անմորուք:

Էրեբունիի որմնանկարներում սրբազան ծառի մոտ պատկերված են միայն ցուլեր: Աստվածության ի հայտ եկած խոշոր կերպարանքով հաջողվել է պարզել, որ ինչպես գեղանկարչության, այնպես էլ ճարտարապետության մեջ ուրարտական նկարիչները կիրառել են համամասնականության սկզբունքը, որը,



Նկ. 3. Рис. 3. Fig. 3.

հավանաբար, արվեստի այդ բնագավառներում տիրապետող օրինաչափություն էր:

Այսպես, նկարից (3) ակներև է, որ խույրի լայնությունը ծառայել է իբրև գործակից ամբողջ կերպարանքի բարձրության (1 × 7), ձեռքերի դիրքի բարձրության (1 × 4) և հանդերձանքի ծոպերի մակարդակի համար (1 × 1):

Աստվածության այս խոշոր կերպարի առջև տեղավորված են աստվածների և ծառերի չորս շարք պատկերներ, այս դեպքում սովորական չափերի, որոնք համապատասխանում են լայն շերտը ներքևից և վերևից եզրապատող նկարներին (տախտակ 26):

Հենց այստեղ, դռնախորշի առաջ գտնվել են աստվածների թափորը պատկերող որմնանկարի բեկորներ, որոնցից համեմատաբար լավ են պահպանվել երկու կերպարանքների իրանների վերևի մասերը, իսկ մյուսները մեզ են հասել խիստ վնասված

տեսքով (տախտակ 15): Աստվածները պատկերված են խույրերով և անմորուք, զարդարված են եղջյուրներով և ժապավեններով, որոնք իջնում են նրանց մեջքերին: Լավ պահպանված աստվածներից առաջինը աջ ձեռքում մի փոքրիկ դույլ է բռնել, իսկ ձախում՝ սրբազան ծառի ճյուղ: Երկրորդը, ընդհակառակն, աջ ձեռքում բռնել է ճյուղը, ձախում՝ դույլը: Կերպարանքները կատարված են պայմանական ոճով, աստվածների դեմքերը միատեսակ են, կեցվածքները կաշկանդված, ճյուղերը բռնած ձեռքերի բաց ափերով:

Սովորաբար աշխարհիկ բովանդակության որմնանկարներում ձող բռնած այսպիսի կերպարանքները պատկերվում են մի ձեռքը վեր բարձրացրած և փակ ափերով: Իսկ այստեղ, նկարիչը այս նախշակաղապարային կերպարանքը օժտելով սրբազան ծառի ճյուղով և վերջինս տեղավորելով ձեռքի բաց ափի մեջ, ոչ մի չափով չի փոխել մասերի դրությունը:

Այս հորինվածքից ներքև, դռան բացվածքից դեպի աջ, պատկերված է զոհի ցուլերի բերման տեսարանը, որը, հավանաբար, իր թեմատիկայով առնչվում է աստվածների թափորի տեսարանի հետ (տախտակ 17): Կենդանիները նկարված են ցայտուն ուրվագծերով, իրանի մակերեսի դրվագազարդ հարդարումով, որ մեզ քաջ հայտնի է ուրարտական բրոնզե վահանների վրայի ցուլերի պատկերներից կամ Թոփրակ-կալեի քարե եզրազարդից: Ցուլերին վարում է մի մարդ, որից պահպանվել է միայն իրանի ներքևի մասը, նույնպես շատ ցայտուն ուրվագծերով: Ուշագրավ է, որ մարդը չի քշում կենդանիներին՝ մտրակը ձեռքին գնալով նրանց ետևից, ինչպես սովորական է համանման աշխարհիկ տեսարաններում, այլ քայլում է նրանց առջևից, կարծես թե նրանց տանելով իր ետևից:

Նույն դահլիճում գտնվել են որմնանկարների մի շարք բեկորներ, որոնց թվում տեսնում ենք աշտարակիկներ, որոնցից տարբեր վիճակով պահպանվել են երեք տեսարաններ (տախտակ 18): Ամենայն հավանականությամբ իրենց բնույթով նրանք ևս առնչվում են նախորդ տեսարանների հետ: Դրանց համադրությունից ակնհայտ է դարձել, որ աշտարակիկները կանգնած են եղել մի շարքում, իրանից որոշակի հեռավորության վրա, այսինքն ունեցել են խիստ համաչափ դասավորություն, իսկ շրջանակներով ուրվագծված միջանկյալ տարածությունները նույնպես եղել են ճոխ նկարազարդված: Այդ աշտարակիկները իրենց համանման օրինակները ունեն Թոփրակ-կալեի բրոնզե թիթեղիկների վրա պատկերված շենքի, ինչպես նաև ոսկորի վրա փորագրված այն աշտարակիկի հետ, որի բեկորը հայտնաբերվել է Թեյշեբայինիի պեղումների ժամանակ:

Այս աշտարակները որոշակի նմանություն ունեն նաև Ադիլջևազում, Կավկալիսի պեղումներով հայտնաբերված բազալտե խորանաձև մեծ կառույցի ձևերի հետ, որոնց հնագետները համարում են զոհաբերության սեղան: Հենց այս պատճառով էլ կարելի է ենթադրել, որ Էրեբունիի աշտարակիկները նույնպես եղել են պաշտամունքային նպատակների ծառայող շինություններ:

Միայն այս դեպքում հասկանալի կլինի այն թեմատիկ փոխադարձ կապը, որ գոյություն ունի վերը քննված տեսարանների միջև, որոնք պատկերում են սրբազան կենդանիների հետ աստվածների շքերթը դեպի տաճար, որտեղ տեղի են ունենում զոհաբերությունները:

Պատի վերևում, որմնանկարները եզրափակող մասում տեղավորված է եզրազարդ, որը բաղկացած է սրբազան մեծ ծառերի իրար հաջորդող երկու պատկերներից: Նրանցից մեկը ամփոփված է կիսակլոր վերնամասով ուրվագծի մեջ: Սրբազան ծառի այսօրինակ պատկերումը հանդիպում է նաև Արգիշտի Ա-ի և Սարդուրի Բ-ի սաղավարտների ճակատամասերի հորինվածքներում: Երկրորդ պատկերը արտահայտում է առանձնակի կանգնած ոճավորված սրբազան ծառը՝ վեր ձգվող ճյուղերով, որոնք զարդարված են կապույտ և կարմիր գույներով:

Այս եզրազարդի և խոշոր գեղազարդային տարրերով շերտի միջև գտնվելիս է եղել մի խոշոր հորինվածք, որի մասին կարելի է պատկերացում կազմել նրա առանձին պատառիկներից: Այստեղ պատկերվել են թագավորական որսի, երկրագործության և անասնապահության տեսարաններ:

Որմնանկարի բեկորների մեջ ուշագրավ է որսի տեսարանը՝ շատ հետաքրքիր մանրամասերով:

Հավանաբար, այս հորինվածքի գլխավոր տարրը եղել է մարտակառքը, մարդու կերպարանքի հետ, որից պահպանվել են միայն թափքը և անիվը՝ ճաղերով: Մարտակառքում կանգնած մարդու կերպարանքից պահպանվել է միայն ներքևի մասը, որը ցույց է տալիս տոհմիկ անձնավորությանը համապատասխան ճոխ հանդերձանքը (տախտակ 29):

Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել են սլացող նժույգի առջևի ոտները և կրծքի մի մասը: Չափերից դատելով պետք է ենթադրել, որ սա նույնպես պատկանել է մարտակառքով հորինվածքին:

Որսի ընդհանուր տեսարանում ցույց է տրված մի մարդու ոչ մեծ կերպարանք, հավանաբար հետիոտն որսորդի, որից նույնպես անվնաս է մնացել միայն ներքևի մասը: Այս կերպարանքի համեմատությունը մարտակառքում պատկերվածի հետ ցույց է տալիս, որ ազնվատոհմիկ իշխանավորի կամ թագավորի պատկերը բավականին մեծ է, գրեթե չորս անգամ գերազանցում է որսորդին, մի բան, որ համապատասխանում է Հին Արևելքի արվեստի սկզբունքներին:

Որսի տեսարանը պատկերված է բնության հիմնապատառի վրա: Որմնանկարում բնությունը հանդես է գալիս առանձին ծառերի, թփերի, ճահճի և այլ տեսարաններով:

Ուրարտական թագավորի որսի կենդանիները ևս բազմազան են: Շատ լավ ճանաչվում է ընձառյուծի կերպարանքն իր սրընթաց վազքում, որն ավելի է շեշտվում նրա վեր ցցված պոչով: Ընձառյուծի այս նկարը կենդանիներ պատկերող ուրարտական արվեստի ստեղծագործությունների շարքում աչքի է ընկնում իր հորինվածքային ուշագրավ կառուցվածքով, հատկապես կենդա-

նու կերպարանքի խիստ ցայտուն հարաշարժությամբ: Նրանից վերև տեղավորված շերտի վրա երևում է իրանով առաջ թեքված վայրի ցուլի գլուխը: Հավանաբար որսորդի նետով խոցված այս կենդանին պատկերված է ընկնելու պահին:

Որսի տեսարանում հատկապես հետաքրքիր է հորթուկի պատկերը, որը թաքնվել է եղեգնուտներում: Հորթուկը փախել է որսորդներից, բայց դեռ ուշքի չի եկել սարսափից և ետևի ձախ ոտքով քորում է ականջի ետևը, կամ փորձում է դուրս քաշել այնտեղ խրված նետը: Հորթուկի պատկերը զգալի չափով կենդանացնում է որսի տեսարանի ողջ հորինվածքը: Կենդանին տեղավորված է որմնանկարի կապույտ հիմնապաստառի վրա, եղեգնուտներն արտահայտված են գեղանկարչական գծերով:

Ընձառյուծի պատկերի հետ միասին այս երկու կենդանիների կերպարանքներն իրենց ցայտուն դրսևորված հարաշարժությամբ միանգամայն փոխում են մեր պատկերացումները ուրարտական արվեստում ռեալիստական մեկնաբանության մասին: Նկատի ունենալով հորթուկի պատկերը, կարելի է համոզվել, որ նկարիչը ցույց է տվել ոչ միայն կենդանու կերպարանքի՝ ուրարտական արվեստի համար միանգամայն նոր հորինվածքային կառուցվածքը, այլև նրա մկանունքների ուրվագծման բավականին համոզիչ ճշգրտությունը (տախտակ 33):

Աշխարհիկ բովանդակությունը ուրարտական նկարչի համար լայն հնարավորություն էր ստեղծում բացահայտելու իր ստեղծագործական անհատականությունը: Դրա շնորհիվ, պաշտամունքային որմնանկարների կաշկանդված ձևերին հակառակ, հանդես են գալիս արտահայտիչ գծերով օժտված գեղանկարչական հորինվածքներ:

Ցավոք, որմնանկարի բեկորների մնացորդները հնարավորություն չեն տալիս լիակատար կերպով վերականգնելու որսի տեսարանը, սակայն հորինվածքի ընդհանուր բնույթը պարզորոշ է և արտահայտված է մեր սխեմատիկ ուրվագծում (նկ. 4):

Որմնանկարի մնացորդների մեջ կան այնպիսի բեկորներ, որոնք պատկերում են որսից հետո տեղի ունեցած իրադարձությունները: Այսպես, նրանցից մեկի վրա պատկերված է խիստ ուշագրավ հագուստով, բուշլակի նման գլխարկով որսորդ, որը բռնել է երկու շների և կերակրում է նրանց: Մեկ այլ բեկորի վրա պատկերված է դաշտում խայտացող նժույգի հիանալի պատկերը, որի վրայից իջեցվել է թամբը կամ մարտակառքի լծասարքը: Վարգող նժույգը արտահայտված է արտակարգ մեղմությամբ և նրբագեղությամբ:

Սև նժույգը պատկերված է սրընթաց շարժման մեջ, կապույտ հիմնապաստառի վրա և ուժեղ տպավորություն է գործում: Ուրարտական արվեստում որոշակի կանոններով կաշկանդված նկարիչը, որ հաճախ նկարում է ըստ նմուշօրինակների, այս դեպքում նժույգի կերպարանքը պատկերել է այնպես, որ նրա վազքի թեթևությանը զարմանալի նրբագեղություն է հաղորդվել:

Հարկ է նշել, որ ձին մեծ տեղ էր գրավում ուրարտական արվեստի թեմատիկայում: Նրան կարելի է տեսնել Ալթին-թեփեում



Նկ. 4.   Рис. 4.   Fig. 4.

գտնված բրոնզե արձանիկում, և Կարմիր բլուրի պեղումներով հայտնաբերված բրոնզե սաղավարտների, կապարճների և գոտիների բարձրաքանդակներում։ Իր նրբագեղությամբ առանձնապես աչքի է ընկնում ձիու գլխի քանդակը, որը խիստ ուշագրավ է իր կազմախոսական ճշգրտությամբ, արտահայտչականությամբ և կատարման բարձր վարպետությամբ։

Ինչ վերաբերվում է որսորդությանը, որը որմնանկարների հիմնական բովանդակությունն է, կարելի է ասել, որ այդ թեման այդքան էլ խորթ չի եղել ուրարտական արվեստին։ Համանման նմուշներից կարելի է նշել Էրեբունիի քաղաքային տարածքի հյուսիս-արևմտյան ծայրամասում գտնված երեք գոտիների վրայի բարձրաքանդակների հորինվածքները։ Այդ բարձրաքանդակների վրա որսը պատկերված է մարտակառքերով, ինչպես նաև հետիոտն և հեծյալ որսորդներով, որոնք որսում են ոչ միայն ցուլեր, այլև առյուծներ։

Հարկ է նշել նրանց հորինվածքային պարզությունը՝ համեմատած այն նկարների հետ, որոնք պահպանվել են Արգիշտի Ա-ի պալատում, հատկապես որսի տեսարանում։

Որսի տեսարանի հետ միասին հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև անասնապահության տեսարանները, որոնց պատառիկները հայտնաբերվել են առանձին, տարբեր տարիների ընթացքում և այդ պատճառով հնարավոր չի ամբողջացնել մեկ հորինվածքում։ Այսուհանդերձ, կարելի է եզրակացնել, որ այդ հորինվածքներից մեկում պատկերված է եղել մանր եղջերավոր անասունների հոտը։ Ըստ որում այս տեսարանը բավական հետաքրքիր կառուցվածք է ունեցել, ներկայացնելով երկու առանձնակի շարքերով շարժվող անասունների շարանը։ Այս եղանակով նկարիչը ցույց է տալիս հոտի մեծությունը, որը տարածվել է լայնությամբ։ Միաժամանակ, ամեն մի շարքում կենդանիները այնպես են տեղավորված իրար կողքի, որ նրանցից յուրաքանչյուրը մասամբ ծածկում է մյուսին։ Երկու շարքերում հերթագայվող կենդանիների կերպարանքները առանձնանում են սև ներկով, որով և խուսափելով իրար վրա դրված նկարների միախառնումից, միաժամանակ հասնում են ոչ միայն գունային, այլև հորինվածքային որոշակի ներգործության։ Այստեղ, ինչպես և նախորդ դեպքերում դրսևորվում է նկարչի ուշադրությունը կերպարանքների մանրամասների վրա, չնայած դրանց ոչ մեծ բացարձակ չափերին։ Այսպես, ցայտուն կերպով ցույց է տրված խոյի բուրդը՝ մանր գանգուրների ձևով, որը շատ նման է բնականին։

Անասունների հոտի սկիզբը (հորինվածքի ձախակողմյան մասը) հետաքրքրություն է ներկայացնում ինչպես իր պահպանված վիճակով, այնպես էլ պատկերման ձևով (տախտակ 38)։ Որմնանկարի այս հատվածում հոտը քշող հովիվը պատկերվել է գրեթե ամբողջ հասակով, եթե չհաշվենք ոտքերը՝ ծնկներից ներքև։ Հովիվը երկար ու գունագեղ հագուստով է, հավանաբար այծենակածը վրան գցած։ Խիստ յուրօրինակ է հովվի փափուկ եզրավոր գլխարկը՝ ետևից կախված երկու ճարմանդաձև վերջավորվող ժապավեններով։

Հովիվը հոտը քշում է մտրակով, որը բռնած է գլխից վերև: Խիստ բնորոշ է, որ նա մտրակը բռնել է ինչպես կարգն է՝ ամուր սեղմած բռունցքում: Այստեղ հետք անգամ չկա այն պայմանականության, որ դիտվում էր աստվածների շքերթի տեսարանում, ուր աստվածները արմավենու ճյուղերը բռնել էին բաց ափերով:

Հովվից առաջ և հոտից անմիջապես հետո պատկերված է բրդոտ սև մեծ շունը, որը քայլում է բացված երախով: Մյուս շունը՝ կեռ պոչով և գլուխը ետ, դեպի հոտը թեքած, շարժվում է հոտի առջևից: Մինչդեռ, հավանաբար, չբավարարվելով կերպարի նույնիսկ այդպիսի արտահայտիչ ու բնորոշ մանրամասով, նկարիչը, ստեղծելով զուտ կենցաղային տեսարան՝ զուրկ հանդիսավորության պաշտոնական գծերից, հորինվածքի մեջ ներմուծել է նոր տարր, որով կարծես տառացիորեն վերարտադրում է իր տեսածը (տախտակ 39):

Այդ կարգի հավելումներից է նաև նորածին գառնուկը, որին հովիվը տանում է իր ձեռքի վրա: Այս հորինվածքում նկարչի դիտողականությունը ընդգրկում է ուրարտական անասնապահների առօրյա, իրական կյանքի մանրամասներ: Սակայն, անհրաժեշտ է նշել, որ դահլիճի որմնանկարներում անասնապահական թեման իր հորինվածքով տարբեր արտահայտություններ է ստացել: Օրինակ, նրա բեկորներից մեկը պատկերում է արոտավայրում արածող կովին, որի միայն առաջամասն է պահպանվել (տախտակ 38):

Էրեբունիի որմնանկարչության աշխարհիկ մյուս թեմատիկան երկրագործությունն է, որն արտացոլված է հողի մշակման տեսարաններում: Ցավոք, այդ տեսարաններից միայն աննշան բեկորներ են պահպանվել, որոնց հիման վրա կարելի է դատել ոչ թե բուն տեսարանների, այլ լոկ նրանց թեմաների մասին: Այսպես, բեկորներից մեկի վրա պահպանվել են միայն եզների գլուխներ, լուծ և մտրակով եզներին քշող մարդու կերպարանքի վերևի մասը: Երկրագործը պատկերված է գլխաբաց և գանգուր մազերով: Նրա հագին վերնաշապիկ է, քշտած թևերով: Համանման մի այլ պատառիկի վրա ներկայացված են ավելի լավ պահպանված եզներ, իսկ մարդու պատկերի ուրվագիծը համարյա եղծված է: Հավանաբար, հիշյալ և համանման բեկորները կարող են ներկայացնել երկրագործության ընդարձակ տեսարան՝ կազմելով լայնորեն տարածված հորինվածք (տախտակ 37):

Միանգամայն բնական է, որ հողագործական բովանդակությամբ որմնանկարները տեղավորված են եղել որսի և անասնապահության տեսարանների կողքին, քանի որ հնում նույնպես այդ տեսարանները դիտվել են իբրև սննդի հայթայթում:

Ուշագրավ է նաև, որ մեծ դահլիճի որմնանկարներում որսի, անասնապահության, երկրագործության տեսարաններում վերարտադրված է նաև բնությունը: Այստեղ տեսնում ենք անտառն իր բնական տեսքով, առանձին ծառերը, նույնիսկ նրանց ճյուղերին նստած թռչունները (տախտակ 32):

Գյուղական կյանքի և որսորդության տեսարաններ պատկերող ուրարտական որմնանկարչությունը նշանակալի հետաքրք-

քրությունն է ներկայացնում իր գեղարվեստականությամբ և ճանաչողական կարևոր նշանակություն ունի ուրարտացիների կենցաղի ուսումնասիրության համար:

Ցավոք, նույնը չի կարելի ասել ռազմական բովանդակությամբ որմնանկարների մասին, որոնք մեզ են հասել միայն կիսաեղծ հետքերի ձևով: Այդ բեկորներից մեկի վրա պահպանվել է երեք մարդու կերպարանք, հավանաբար մի հատված ընդարձակ հորինվածքից, որտեղ պատկերված են եղել շարքում քայլող զինվորներ: Այդ զինվորների կերպարանքների մեզ հասած առանձին մանրամասերը որոշ ընդհանուր պատկերացում են տալիս նրանց հագուստի, գլխարկների, կոշիկների և զենքերի մասին: Այսպես, զինվորների հագուստը կարճ է եղել, մինչև ծնկները, գլխարկները՝ լայնեզր, դեպի վեր ոլորված եզրերով, կոշիկները՝ մինչև ծնկները հասնող քուղերով և կրունկներով: Զինվորների ունեցվածքը ամրացված է նրանց մեջքերին (տախտակ 49):

Դատելով բրոնզե առարկաների բազմաթիվ բարձրաքանդակներից, այստեղ ներկայացված հետևազորը պետք է գտնվեր նույն շարքում՝ հեծելազորի և մարտակառքերի հետ միասին: Հավանաբար, այս վերջիններին են պատկանում այն բեկորները, որոնք առայժմ հնարավոր չէ հավաքել որևէ միասնական հորինվածքի մեջ:

Շատ հետաքրքիր է ձիու գլխի փոքր պատառիկը, որից երևում է, որ այստեղ պատկերված են արագավազ ձիերը: Այդ է ցույց տալիս ձիու առջևից ձգվող կաշե փոկերի համասարքը:

Բ. Պիոտրովսկին, ուսումնասիրելով ասորեստանյան պալատների բարձրաքանդակները, պարզել է, որ նրանց ընդհանուր հորինվածքը կազմված է առանձին կերպարներից, որոնք կատարվել են նկարչի արվեստանոցում գտնվող նախատիպերի հիման վրա: Այդպիսի նախատիպեր և զանազան գծագիր ուրվանկարներ մեծ քանակությամբ հասել են մինչև մեր օրերը, որոնք պահպանվել են հատկապես հին Եգիպտոսի նկարիչների արվեստանոցներում:

Բ. Պիոտրովսկին եզրակացնում է, որ հիշյալ նախատիպերի հիման վրա կատարվել է տարբեր շարժումների մեջ կամ տարբեր դիրքերում գտնվող առանձին կերպարանքների համակցություն: Այսպես, արագ սլացող մարտակառքի վրա հարձակվում է առյուծը, սակայն նրա կերպարանքը արտահայտում է հանգիստ վիճակ, իսկ նետ արձակող թագավորը կառքի մեջ այնպիսի դիրքով է պատկերված, որի ժամանակ նետը կարող էր շեղվել պահանջվող ուղղությունից:

Այսպիսով, խախտվում էր կերպարանքների և նրանց գործողությունների հորինվածքային և գործառնական փոխադարձ կապը: Սակայն, չնայած դրան, նկարչի վարպետությունը տարբեր բարձրաքանդակների բոլոր հորինվածքներին հաղորդում է որոշակի ներքագեղություն, գեղարվեստական ամբողջականություն և համոզչություն, որի շնորհիվ ասորեստանյան արվեստը համարվում էր ռեալիստական բարձր ստեղծագործություն:

Պետք է ենթադրել, որ նույն երևույթն է տեղի ունեցել նաև ուրարտական գեղարվեստում: Հայտնի է, որ նրանց որմնանկարներում շարքերը ծածկված են իրար հերթագայող նույնատեսակ զարդանկարային մոտիվներով, իսկ ուրարտական թագավորների սաղավարտների, կապարճների և գեղարվեստական բրոնզե մյուս առարկաների վրա գտնում ենք հեծյալների ու մարտակառքերի կրկնվող պատկերներ: Սակայն այդ կանոնականության հետ միասին ուրարտական նկարիչը, չհեռանալով նրանցից, կարող էր ստեղծել և այնպիսի գեղատեսիլ հորինվածքներ, ինչպիսիք են Արգիշտի Ա-ի մեծ դահլիճի պեղումների ժամանակ ի հայտ եկած որմնանկարները:

Եվ այսպես, մեծ դահլիճը Էրեբունիի պալատի այն բարձրակետն է, որտեղ, որմնանկարների հորինվածքային բազմազան կառուցվածքների ճոխության հետ միասին, ի հայտ է գալիս ուրարտական նկարիչների և ընդհանրապես Ուրարտուի գեղարվեստական մշակույթի խիստ ակնառու օժտվածությունը, որով նա իր հաստատուն տեղն ու դերն է նվաճել հին արևելյան գեղանկարչական արվեստում:

Խալդի աստծու տաճարի որմնանկարները: Խալդի աստծու մեծ տաճարը՝ բաղկացած երկու սենյակներից, զիկուրատից և երկշարք դասավորված սյուներով սրահից, կառուցվել էր միջնաբերդի հրապարակում և հանդիսանում էր տվյալ ճարտարապետական համալիրի հոյակերտ շինությունը: 1968 թ. զիկուրատի ճակատը մաքրելիս նրա շարվածքում հայտնաբերվեց մի սեպագիր, որտեղ խոսվում է տաճարի շինության մասին:

Այստեղից դժվար չէ եզրակացնել, որ տվյալ կառուցվածքում ի հայտ է գալիս հին արևելյան այն ավանդույթը, ըստ որի զիկուրատներ են կառուցվել միայն այն տաճարներում, որոնք նվիրված էին երկրի գերագույն աստվածությանը:

Այժմ անդրադառնալով տաճարի արտաքին ձևերի ճարտարապետությանը, կարելի է ասել, որ այդ ձևերը ընդհանուր շատ գծեր ունեն ասորա-խեթական ճարտարապետության պալատական նշանավոր շինության՝ Բիտ-խիլանիի հետ (տախտակ 42):

Էրեբունիի տաճարը մյուս շինությունների նման ինչպես արտաքուստ, այնպես էլ ներքուստ հարդարված է եղել ճոխ որմնանկարներով, ինչպես նաև բրոնզե գեղազարդ այնպիսի վահաններով, որոնք հայտնաբերվել են Թեյշեբայինիի պեղումների ժամանակ և Մենուայի որդի Արգիշտի թագավորի կողմից նվիրվել են Խալդի աստծուն:

Ներկայումս այդ որմնանկարների մասին կարելի է գաղափար կազմել թափված կավածեփի վրա պահպանված այն պատառիկներով, որոնք հայտնաբերվել են 1950—55 թթ. պեղումների ժամանակ, ինչպես նաև այն վերակազմություններից, որոնք 1968 թ. կատարվել են մասնակի վերականգնման ենթարկված տաճարի պատերի վրա: Պարզվել է, որ տաճարի ներքնամասը և արտաքին որմնանկարները ունեցել են կառուցվածքային համանման հորինվածքներ, բացառությամբ իրարից տարբերվող մի

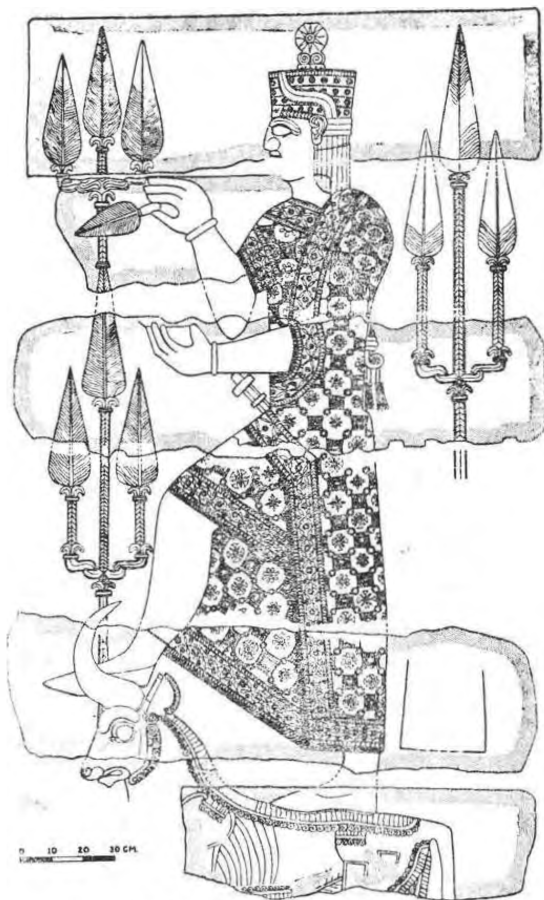
քանի եզրազարդերի: Այսպես, ներքնամասի և սյունասրահի պատերն ունեցել են եզրազարդի շերտ՝ աստվածության (Խալդի) պատկերով, ինչպես նաև հարթություն՝ գեղազարդային որմնանկարներով: Դատելով պահպանված պատառիկներից, եզրազարդը իր հորինվածքային և գունազարդման առումով նույնական է եղել միջնաբերդի սյունասրահի արտաքին եզրազարդի հետ: Եզրազարդից ներքև ձգվում է մի շերտ, որի վրա պատկերված է առյուծի վրա կանգնած աստվածը (0,61 մ), նրա աջ ձեռքը բաց ափով բարձրացված է վեր, իսկ ձախը (պահպանվել է մասամբ) երկարել է առաջ և բռնել ինչ-որ ծիսակարգի առարկա: Մորուքավոր գլուխը պսակված է եղջյուրավոր խույրով, խիստ համապատասխան ասորեստանյան թագավորների խույրերին: Գլխարկից ժապավեններ են իջնում թիկունքին:

Ամեն ինչից երևում է, որ նման կերպարանքները պատկերելու համար կեցվածքները, շարժուձևերը և, նույնիսկ, մյուս մանրամասները մշակվել են եղած կանոնների համաձայն:

Կենդանիների վրա կանգնած աստվածների պատկերումը ուրարտական պատկերագրության մեջ հանդիպում է երկու դեպքում, ինչպես այդ ցույց են տալիս Կարմիր բլուրում գտնված բրոնզե գոտիների և կնիքների վրա եղած պատկերները: Աստվածներից մեկը պատկերված է առյուծի վրա կանգնած, դա Խալդին է, իսկ մյուսը՝ Թեյշեբան՝ կանգնած ցուլի վրա և կայծակը ձեռքերին՝ համապատասխան պատերազմի և փոթորիկի աստվածության իր կոչմանը: Ադիլջևազում հայտնաբերվել են վեց խոշոր քարեր, որոնց վրայի բարձրաքանդակներում Թեյշեբա աստծու կերպարանքը պատկերված է ավելի քան երեք մետր բարձրությամբ: Այստեղ կայծակի փոխարեն նա սրբազան ծառի ճյուղ է բռնել (նկ. 5):

Ասորեստանյան պանթեոնում աստվածների ավելի մեծ թիվ է առնչվում կենդանիների հետ: Կրոնների պատմությունից հայտնի է, որ վաղնջական ժամանակներում աստվածները կենդանիների տեսք են ունեցել, և միայն նրանց մարդակերպավորումից հետո է, որ այդ կենդանիները վերածվել են աստվածների խորհրդանիշների, նրանց ուղեկիցների (արբանյակների): Թոփրակկալեում գտնված կնիքի դրոշմի պատկերից դատելով, կարելի է ենթադրել, որ առյուծը, իբրև սրբազան կենդանի, պահվել է ուրարտական տաճարներում:

Այդօրինակ հորինվածքներ (առյուծի վրա կանգնած աստված) հանդիպում են Հին Արևելքի գեղանկարչության և քանդակագործության շատ ստեղծագործություններում: Կարելի է հիշատակել Տել-Խալաֆի սրբավայրի գլխավոր ճակատի արձանախումբը, որը պատկերում է Խեթա-սուբարիական ոլորտի աստվածներին՝ ամպրոպի աստված Տեշուբային, աստվածուհի Խեպետին, արևի աստծուն, ինչպես նաև Բավիանի ասորեստանյան ժայռապատկերները և այլն: Այսպիսով, տվյալ թեմատիկան իր ատավիստական խոր արմատներով Հին Արևելքում որոշ իմաստով ավանդական էր դարձել:



Նկ. 5. Рис. 5. Fig. 5.

Վերադառնալով Էրեբունիի տաճարի որմնանկարներին, նշենք, որ պատերի մակերեսները ինչպես սյունասրահում, այնպես էլ տաճարի ներքնամասում ծածկված են եղել բազմագույն վարդյակներով (բազմաթիվ աստղեր շրջանի մեջ), դասավորված շախմատային կարգով՝ հարթ, մուգ կապույտ հիմնապաստառի վրա:

Հնարավոր է կարծել, որ այդ ամբողջ հորինվածքը արտահայտել է երկնակամարը՝ իր լուսատուներով: Քննվող վարդյակներով որմնանկարի կապույտ մակերեսը վերևում սկսվում է ժապավեններով եզրապատված գոտիով, որոնց արանքում, գոտու երկու ծայրերից կախված են իրար հետ կապված կոկոններ:

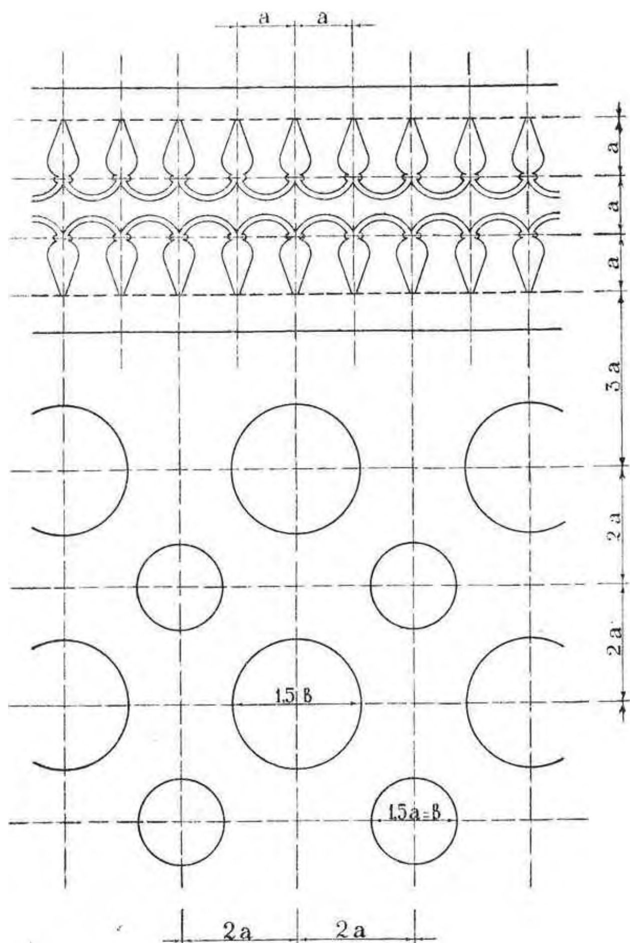
Այդ գոտին գույների հաջորդափոխով (կարմիր կոկոններ, կանաչ ճյուղեր՝ դեղնակարմիր ցայտուն զուգակցումով) ներդաշնակ միաձնություն է հաղորդում հորինվածքին: Կոկոններով դըր-

վագազարդը լայն տարածում է ունեցել ուրարտական արվեստում: Այդ զարդանկարը տեսնում ենք Արգիշտի Ա-ի բրոնզե վահանների վրա, որոնք, թեև գտնվել են Թեյշեբայինում, սակայն պատրաստվել են Էրեբունիում: Նույն դրվագով է զարդարված դարձյալ Կարմիր բլուրում գտնված արծաթե ծիանալի անոթի կափարիչը՝ ոսկե համակենտրոն շերտանախշերով և Արգիշտի Ա-ի արձանագրությամբ:

Ուշագրավ են այն համաչափությունները, որոնք ի հայտ են գալիս որմնանկարների հորինվածքներում: Զարդանկարի հիմնական տարրը վարդյակներն են, որոնք շախմատային կարգով դասավորված են 4,4 սմ կողմեր ունեցող քառակուսիներից կազմված վանդակացանցի վրա: Այս չափն էլ հենց դարձավ ելման մեծություն, որը հավասար է ուրարտական կանգունի (արմունկ)՝ 1/3 կամ 52,5 սմ: Կապույտ հիմնագույնի վրա տեղավորված փոքր վարդյակն իր տրամագծով հավասարվում է 1.1/2.4,4=6,6 սմ, իսկ մեծ վարդյակը՝ 1.1/2.1/2.4,4=9,9 սմ:

Մեծ վարդյակի ներսում ներգծված է մի շրջան, որը հավասար է ելման մեծությանը կամ քառակուսու կողմին, այսինքն՝ 4,4 սմ: Այս որմնանկարի օրինակից, ինչպես նաև վերը մեջ բերված աստվածության կերպարանքի կառուցվածքից ակնհայտ է, որ ինչպես ուրարտական արվեստում, այնպես էլ նրա ճարտարապետության մեջ համաչափությունները պահպանվում էին բոլոր մանրամասներով: Ուրարտական արվեստում ստեղծված գեղարվեստական ձևերի ներդաշնակությունը հիմնվում էր ոչ թե գեղեցկության ըմբռնման անհատական էմպիրիկ որոնումների, այլ պարզ թվային հարաբերությունների խստորեն սահմանված համակարգի վրա, որի հիմքում ընկած էր գծաչափի իրական միավորը՝ կանգունը: (Նկ. 6):

Տաճարի ներքնամասը, որն իրենից ներկայացնում էր մի խոշոր դահլիճ (7,30 × 34 մ), ինչպես և սյունասրահը ծածկված են եղել ճոխ որմնանկարներով, ըստ որում գեղարվեստական տարրերի նույն համադրությամբ: Այսպես, դահլիճի ներքնամասի եզրազարդի վերին շերտը կազմված է վարդյակներից, որոնց մեջ ներգծված են իրար վրա դրված կարմիր և կապույտ քառակուսիներ՝ ներս ընկած կողմերով, որոնք կազմում են ութ պսակաթերթերով աստղեր: Այդ շերտը վերևից և ներքևից եզերված է շրջանակներ ունեցող ժապավեններով: Այնուհետև գալիս է արմավենիկների շարքը, իսկ նրանից ներքև՝ ատրինճանավոր զարդանկարը՝ իր գույների հերթագայությամբ: Այս շերտի տակ կապույտ հիմնագույնի վրա տեղավորված է սպիտակ պատկերների շարքը՝ հորթեր և այծեր, հավանաբար իբրև արբազան կենդանիներ: Հաջորդ շարքում տրված են սրբազան ծառեր, որոնք համաչափ հերթագայում են իրենց մոտ կանգնած աստվածների հետ. վերջիններս պսակված են եղջյուրներով զարդարված խույրերով: Զարդանկարի այդ շարքն այնպես է կառուցված, որ աստվածների կերպարանքները ծառերի կեսին ուղղված են մեջքով, այնպես կխախտվեր այդ պատկերների դասավորության երկկողմանի սկզբունքը: Աստվածների կարմիր հանդերձանքը ցայտուն ընդ-



Նկ. 6. Рис. 6. Fig. 6.

գծված է կապույտ հիմնապաստառի վրա, դեմքերը պայծառ են, մանրամասերը կատարված են սև ներկով:

Հեռվից այդ ոչ մեծ պատկերները (7,5 սմ բարձր.) դիտվում են իբրև զարդանկարի հերթագայվող շարք:

Ուրարտական արվեստում սրբազան ծառի և նրա մոտ կանգնած պաշտամունքի սպասավորների պատկերներով բազմաթիվ օրինակներ կան (Արգիշտի Ա-ի, Սարդուրի Բ-ի սաղավարտների ճակատամասը և այլն): Նույն թեման հատուկ է նաև Միջագետքի արվեստին, որն ավելի վաղ է ծագել:

Համենայն դեպս, դրանց նախնագույն նմուշները կարելի է տեսնել Կար-Տուկուլտի Նինուրտի պալատի որմնանկարներում (XIII դ. մ. թ. ա.):

Մորգանի անձնական հավաքածուում կա մարդու գլխով պսակված ծառի մի նկար, որից եզրակացվում է, որ կենաց ծառը խորհրդանշում է բնության զարթոնքի աստվածությունը:

Ի վերջո, վերադառնալով Էրեբունիի որմնանկարին, կարելի է ասել, որ սրբազան ծառերով շերտի տակ պատկերված է զոհի կենդանիների շարքը, իսկ դրանից ներքև ամբողջ հորինվածքը շրջանակված է ոճավորված պտուղների դրասանգով:

Այսպիսով, ճոխ որմնանկարներով հարդարված Խալդի աստծու տաճարը պալատական շենքերի և միջնաբերդի արտաքին սյունասրահի հետ միասին ներկայացվում էր իբրև ուրարտական արվեստի հոյակապ ստեղծագործություն:

Թեյշեբայինի որմնանկարները: 1949 թ. պեղումներով այստեղ ևս հայտնաբերվեցին կավածեփի բեկորներ՝ որմնանկարի մնացորդներով: Ամրոցի գրոհի ժամանակ միջնաբերդում առաջացած ուժեղ հրդեհի հետևանքով երկրորդ հարկի սյունասրահի որմնանկարները ծածկի հետ միասին փլվել, թափվել են գետնին: Այդ պատճառով որմնանկարների պատառիկները մեզ են հասել խիստ խանձված վիճակով, գուներանգների զգալի փոփոխություններով:

Այսուհանդերձ հաջողվել է պահպանված պատառիկներից վերակազմել մի գեղազարդ շրջան՝ կենտրոնում տեղավորված սկավառակով, որից ծագում են ճառագայթներ (տախտակ 51): Շրջանը դրսից զարդարված է եղել ոճավորված արմավենիկներով և նռնենու նկարներով: Սկավառակի կողմերին, հավանաբար, տեղավորված են եղել մարդկային իրաններով գերբնական առյուծների և ցուլերի կերպարանքներ: Պահպանվել են նրանց դեմքերի մի մասը, թևերի և հագուստի պատառիկները: Զգեստները զարդարված են եղել քառակուսիներից կազմված բնորոշ նախշերով, որոնց մեջ ներգծված են զարդանկարներ: Այդ բեկորների մեջ գտնվել է նաև պատառիկ՝ առյուծի բաշի մի մասով: Թեյշեբայինի պեղումներով որմնանկարների մնացորդներ են գտնվել միայն մի հատվածում, ուստի միանգամայն ակներև է, որ միջնաբերդի սենյակների հարդարանքում որմնանկարները չեն ունեցել այն նշանակությունը, ինչ նրանք ունեցել են Էրեբունիի պալատում:

Եվ, չնայած այն հանգամանքին, որ Էրեբունիի որմնանկարները մեզ են հասել առանձին պատառիկների տեսքով, որոնք միշտ չէ, որ ամբողջանում են մի միասնական հորինվածքում, այսուհանդերձ, եղած բեկորները վկայում են որմնանկարների հիմքում ընկած թեմատիկ մտահղացման նշանակալից բազմազանության մասին: Հետևաբար, ուրարտական որմնանկարչությունը, իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության ինքնուրույն բնագավառ, կարևոր տեղ է գրավել Ուրարտուի և Հին Արևելքի մշակույթի մեջ:

Ներկա ալբոմում ընդգրկված են նաև Ալթին-թեփեի պեղումներով հայտնաբերված որմնանկարների մի քանի ուշագրավ պատառիկներ (Թուրքիա, հնագետ Տահսին-Օզգյուչ), որոնք իրենց ձևերով, կատարման եղանակով և երանգներով զգալի ընդհանրություններ են ի հայտ բերում Էրեբունիի որմնանկարների հետ

(կենաց ծառ՝ նրանց առջև կանգնած սաղմաձևերով, երկրաչափական ու բուսական զարդանկարների հերթագայող շարքեր, արմավենիկներ, վարդյակներ, աշտարակիկներ, ինչպես նաև ամբողջ հորինվածքներ և այլն): Ըստ որում, Ալթին-թեփեում, ինչպես և Էրեբունիում պաշտամունքայինի հետ նշանակալից տեղ է գրավում նաև որմնանկարների աշխարհիկ թեմատիկան, որն ի հայտ է գալիս մի շարք առանձին տարրերում, որոնք ամբողջանում են կենդանական աշխարհի ոչ մեծ տեսարանում: Դատելով ծառերի առանձին պատառիկներից, պետք է կարծել, որ տրվյալ տեսարանը տեղի է ունենում անտառում: Այստեղ ուրվագծված է առյուծը (լավ հայտնի Էրեբունիի մի շարք որմնանկարներից) եղջերուի հետ, որը բոլորովին չի հանդիպում այդ որմնանկարներում: Նկարիչը գազաններին պատկերել է լարված կեցվածքով, կանգնած իրար դիմաց, ծառի երկու կողմերում: Այդ տեսարանի հաջորդ հատվածում պատկերված է նրա ողբերգական հանգուցալուծումը՝ առյուծը եղջերուին իր զոհն է դարձրել, նրան տանելով իր հզոր երախը:

Քննվող հորինվածքը, որ, հավանաբար, պահպանվել է ոչ ամբողջովին, չի վերաբերում ուրարտացիների ամենօրյա կյանքին ու կենցաղին, ինչպիսին են, օրինակ, որսը, անասնապահությունը և այլն, որոնք պատկերում են սննդի հայթայթում մարդու համար:

Այս հորինվածքում, ինչպես կարելի է նկատել, արտահայտված է գազանների կյանքի անտառային սովորական մի տեսարան, որը դուրս է գալիս ուրարտական որմնանկարներին բնորոշ ավանդական թեմատիկայի շրջանակներից: Այդ պատճառով, Ալթին-թեփեի քննվող որմնանկարները, ինչպես և Էրեբունիի որմնանկարները զգալի չափով ընդարձակում են մեր պատկերացումները այուժետային աշխարհիկ մտահղացումների հարստության և բազմազանության մասին, որոնք տեսնում ենք ուրարտական գեղարվեստական մշակույթի այս հետաքրքիր և նոր հետազոտվող բնագավառում՝ որմնանկարչության մեջ:

Ուրարտական որմնանկարչության հարուստ ավանդույթները հետագա դարերում յուրացվեցին հայերի՝ հին արևելյան այդ երկրի մշակույթի ժառանգորդների նոր ծագող ճարտարապետության կողմից, որը հանդես եկավ իր նոր տեսքով: Այդ փոխակերպությունը առանձնապես ակնառու կդառնա, եթե նկատի ունենանք Հայաստանի հնագույն պաշտամունքային շենքերի կամ մի շարք խաչքարերի գեղազարդային մանրամասները: Նրանցում կարելի է տեսնել ուրարտական որմնանկարների մեզ ծանոթ զարդանկարները՝ համակենտրոն շրջաններ, ութթերթավոր վարդյակներ, արմավենիկներ, աստիճանավոր բրգիկներ և այլն:

Հիշյալ տարրերի ատավիզմը համոզիչ կերպով վկայում է աստիճանական զարգացման այն պրոցեսի մասին, որն, սկսվելով վաղնջական ժամանակներից, ի հայտ է բերում ոչ միայն ուրարտական, այլև ավելի հինավուրց՝ միջագետքյան արմատները:





рмения—страна древняя. Идущая из глубины веков, ее историческая жизнь, отмеченная периодами возвышения и падения, создала и сохранила на поверхности и в недрах своей земли многочисленные памятники культуры минувших времен. Эта культура во все эпохи ее истории находилась всегда в пути, в движении. В процессе их эволюции преемственная связь создала зримые аспекты от памятников первобытнообщинного строя до древневосточных традиций, как и традиций классического и народного искусства.

К концу II тысячелетия до н. э. на Армянском нагорье из коалиции многочисленных племен Наири постепенно выделяется Урарту, ставшее одним из могущественных государств древневосточного мира. Известное под ассирийским названи-

ем как «Урарту», а на языке аборигенов—«Биайнили», оно обнимало территорию вокруг озера Ван. Здесь, на восточном побережье, в черте современного города Ван, находилась его столица—город Тушпа.

С середины IX века положение Урарту в Передней Азии до такой степени упрочилось, что даже Ассирия начала уступать ему в своем могуществе.

Долгое время основным источником наших знаний об Урарту являлись письменные памятники, особенно ассирийские, но за последние 30 лет археологические раскопки на территории Армянской ССР дали обильный материал по культуре этого древнейшего из государств, существовавших на территории нашей Родины.

Широко развернувшиеся раскопки позволили довольно подробно изучить древнеурартские города и населенные пункты, обнаруженные вокруг холмов Арин-берд (древний Эребуни), Кармир-блур (Тейшебаини), Армавир и Давти-сар (Аргиштихинили), а также в черте современных сел Арагац, Элар (Дар-Ани), Цовинар (город бога Тейшебы) и др.

Помимо археологических материалов, характеризующих культуру этих городов, раскопки вместе с тем выявили памятники урартской эпиграфии, содержащие весьма ценные сведения по истории Урарту VIII—VII вв. до н. э.

Среди раскопанных городов в свое время одним из значительных являлся Эребуни, раскинутый вокруг холма Аринберд. Последний возвышается на юго-восточной окраине современного Еревана, между районами Нор-Ареш и Вардашен, где сохранились руины некогда мощной крепости.

В процессе раскопок в различных местах крепости обнаружены 23 клинообразные надписи, принадлежавшие урартским царям Аргишти I, Сардури II и Русе III. В них упоминается об их строительной деятельности, о сооружении на территории крепости величественного дворца, храмов и многочисленных помещений для хранения запасов зерна и других сельскохозяйственных продуктов.

Две из раскопанных клинописей, идентичные по содержанию, посвящены основанию города. В надписи сказано:

«Бога Халди величием Аргишти, сын Менуа, эту крепость мощную построил, установил для нее имя Эребуни, для могущества страны Биайни(ли) и для устрашения вражеских стран. Аргишти говорит: ...земля была пустынной, могучие дела я там совершил. Бога Халди величием Аргишти, сын Менуа, царь могущественный, царь страны Биайнили, правитель города Тушпы».

Таким образом, из глубины веков прозвучало наименование древнего города и имя его основателя. В дальнейшем, путем сопоставления данного текста с известной Хорхорской летописью того же царя, обнаруженной в Ванском районе, бы-

ла установлена и точная дата основания города: то было в пятом году правления Аргишти I. Крепость Эребуни—первая крупная урартская постройка, расположенная к северу от реки Аракс, на Араратской равнине, которая в ту пору, после Ванского района, являлась вторым важным экономическим административным, политическим и военным центром страны. Кроме того, она служила царской резиденцией во время походов на север, которым урартские цари придавали очень большое значение. В этой крепости был дислоцирован мощный войсковой гарнизон—оплот государства у северных границ страны «для устрашения вражеских стран».

При Аргишти I Араратская равнина, склоны горы Арагац и часть района вокруг озера Севан были уже прочно присоединены к Ванскому царству, давно стремившемуся захватить плодородные земли долины Аракса и богатые скотом горные районы.

Первые успехи были достигнуты еще при Менуа, который в упорной борьбе с местными племенами вышел на южный берег реки Аракс и на склоны Арарата. Здесь он построил крепость, по-видимому, как плацдарм для будущих походов и назвал ее своим именем—Менуахинили. В широком плане походы развернулись в царствование его сына, Аргишти I, когда Урарту переживало эпоху своего наивысшего могущества. Именно при нем происходит захват и быстрое освоение территорий, проводятся работы по их благоустройству, в первую очередь, по созданию населенных пунктов, прокладке ирригационных каналов для целей земледелия и др.

Спустя шесть лет после основания Эребуни появляется необходимость в крупном административно-хозяйственном центре, который создается в районе Армавирского холма под названием Аргиштихинили и продолжает расширяться при сыне Аргишти—Сардури II.

В VII в. до н. э. в этом районе страны Аза появляется другая урартская крепость, названная именем Тейшебы, бога грома, молнии и войны. Крепость была основана царем Руса, сыном Аргишти II. Руины Тейшебаини были открыты на холме Кармир-блур, в юго-западной окраине Еревана.

Исторические судьбы Эребуни и Тейшебаини в глубокой древности тесно переплетались между собой. Одно из проявлений их взаимосвязей обнаружилось во время раскопок Тейшебаини. Здесь были обнаружены многие художественные предметы, перенесенные из кладовых Эребуни, например посвященные богу Халди шлемы, колчаны, щиты и др. На щитах сохранились надписи царя Аргишти I, свидетельствующие о том, что они были изготовлены специально для города Эребуни.

Наряду с предметами вооружения в Тейшебаини были доставлены также предметы, изготовленные в честь основа-

ния Эребуни, в том числе деревянная статуэтка бога в виде воина с бронзовыми деталями, диадема, пояс, меч, колчан, наконечники копий. На бронзовой подставке, относящейся к статуэтке и найденной в двух метрах от нее, сохранилась надпись:

«Богу Халди, господину своему, этот предмет Аргишти, сын Менуа, изготовил, когда город Эребуни был построен».

Таким образом, нам хорошо известен комплекс бронзовых изделий, находившихся в крепости Эребуни в годы ее расцвета.

Эребуни пережил крепость Тейшебаини. Последняя примерно в 585 г. до н. э. была разрушена в результате набегов скифских племен и сожжена, тогда как в старом урартском городе Эребуни жизнь продолжалась. Последний урартский царь Руса, сын Эримены, оставил клинопись о сооружении зернохранилища. Но к этому времени строительные работы уже не имели такого размаха, как это было во время бурного расцвета крепости, в VIII в. до н. э.

После падения Урарту (VI в. до н. э.), в раннее армянское время, когда эти области подпали под власть ахеменидского Ирана, Эребуни становится центром одной из иранских сатрапий.

В эту эпоху исторической жизни города ахемениды произвели коренную реконструкцию существовавших монументальных сооружений цитадели и приспособили их к своим потребностям. Так, путем реконструкции храма бога Халди, пристройки к его портику тождественного колонного пространства, был создан большой тридцатиколонный зал—ападана, служившая местом для торжественных аудиенций правителей сатрапии. Была реконструирована также центральная часть дворца, перистильный двор и храм суси—в ахеменидский храм огня.

Эпоха ахеменидского времени цитадели оставила характерный археологический материал—наконечники стрел, удила, бусы, причем для датировки комплекса особенно важными оказались две серебряные монеты города Милета, относящиеся к V в. до н. э. Эта группа археологических материалов теперь дополнилась новыми памятниками искусства—серебряными ритонами (также V в. до н. э.), найденными на одном из участков городской территории Эребуни. Эти ритоны, особенно с изображением всадника на коне—уникальные предметы искусства ахеменидского времени (табл. 55, 56).

Таким образом, Эребуни представляется тем редким узловым пунктом древности, той гранью Древнего Востока и сменившей его эпохи, где переплетаются закончившее свою историческую жизнь зодчество Урарту и зарождающееся зодчество Ахеменидов, вобравшие в себя все доступные ему предшествующие культурные достижения древнего мира. Это оказа-

лось возможным в условиях, когда еще живы были урартские строительные традиции, когда их техническое умение еще не исчезло, а древность не была превзойдена временем.

Выявленный на Арин-берде архитектурный, археологический и этнографический материал свидетельствует о том, что жизнь в Эребуни, основанная в 782 г. до н. э., не прерывалась после падения Урарту и ахеменидского Ирана и продолжалась до наших дней. Эребуни стал древнейшим археологическим ядром современного Еревана. Он сохранил в нем свое изначальное, но несколько видоизмененное в веках наименование Эребуни—Эревуни—Ереван.

В 1968 году, ко дню празднования 2750-летия столицы Советской Армении—Еревана, в результате систематических раскопок, проведенных на холме в течение 18 лет, ее древняя крепость была почти полностью расчищена от наносного толстого слоя земли. Раскопки выявили план крепости, имеющей в своем очертании треугольник грандиозных размеров, заключенный в мощные крепостные стены, которые в юго-восточной, сравнительно менее крутой части цитадели, сооружены в три ряда. В комплексе строений цитадели выявлены: наружный портик с шестью базами от колонн, храм бога Халди, дворец Аргишти I с перистильным двором, колонными залами, дворцовым храмом и различными складскими помещениями (рис. 1).

Монументальные сооружения цитадели—дворец и храмы были богато украшены росписями. Общая площадь их, по нашим подсчетам, составляла до 2000 квадратных метров.

Раскопки последних лет на Арин-берде, Кармир-блуре, а теперь и на Алтын-тепе и Азнавур-тепе (Турция) с полной очевидностью показали, что архитектурная роспись в Урарту являлась почти неотъемлемой частью его монументальных сооружений, как светских, так и культовых.

Эти росписи в значительной мере изменили наши представления о художественном убранстве внутренних помещений урартских монументальных сооружений и показали, что роспись как область художественного творчества стояла на довольно высоком уровне.

К сожалению, плохая сохранность росписей не дает еще полного представления об их характере и содержании. Обычно при раскопках находятся лишь отдельные обвалившиеся куски штукатурки с остатками росписей. Но несмотря на такое их наличное состояние, эти фрагменты довольно определенно показывают уровень мастерства их создателей, богатство былых композиционных форм, в которых использованы геометрические и растительные мотивы, фигуры людей и животных. В культовой их тематике можно видеть шествие богов, священных животных, древо жизни, в светской—сцены охоты, животноводства, земледелия и др.

Композиция урартских росписей одноплановая, она строилась чередующимися рядами, горизонтально расположенными полосами. Возможно, в такой композиции мы наблюдаем самые ранние представления перспективных построений, когда глубину такой перспективы определяет строго размеренный ритм горизонтальных полос росписи со своими фигурами, развивающихся к верху, как к далям горизонта. Иногда фрески композиционно организуются в определенную геометрическую форму—в диск, или же ограничиваются рамкой (Кармир-блур).

Именно поэтому, несмотря на дошедшие до нас зачастую только мелкие обломки от некогда больших композиций, восстановление последних, благодаря повторяемости элементов, оказалось делом несложным. Это позволило восстановить в натуре на реставрированных стенах роспись наружного портика цитадели, перистильного двора и частично малого зала дворца и портика храма бога Халди.

Удалось установить и технику выполнения росписей. Можно проследить, что их пометки на стенах делались путем прочерчивания линий и кругов линейкой и циркулем. В полученную таким образом разграфленную поверхность стены красной краской вписывались контуры рисунков, которые затем раскрашивались. Применение трафаретов в этих росписях не видно—рисунки выполнены свободно, уверенной рукой в изящных линиях, что свидетельствует о большом опыте и навыке художников в графическом мастерстве. И если это мастерство довольно убедительно проявляется в светской тематике (сцены охоты, земледелия, животноводства) и в некоторой индивидуальности почерка художника с характерным оттенком трактовки линий и объемов, то в культовых росписях ничто не выходит за пределы официальных, строго узаконенных композиций и строгой манеры исполнения. Характерно, что при вычерчивании орнаментальных мотивов или человеческих фигур урартские художники придерживались определенных законов пропорциональных построений, применяемых также в архитектуре. Однако росписи Арин-берда отличаются не только прорисовкой, но и гармоничностью своих ярких красок.

Обычно на светлый грунт накладывались голубая, синяя, красная (различных оттенков), зеленая, охристая и черная краски. Как видим, палитра была небогатая, но сочетание ярких и сочных цветов давало хороший эффект, причем основная тональность росписей была синей или красной, которые являлись основными определяющими цветами их колорита. Смешение красок в эребунийских росписях не встречается, они, как правило, употреблялись в чистом виде. Однако разница в тональностях достигалась путем повышения интенсивности данного цвета, возможно, путем наложения повторного слоя данной краски. Наличные остатки росписей показывают,

что лучшая их сохранность обеспечивалась за счет стойкости в веках синей и черной красок.

Для росписей применялись как натуральные, так и искусственные краски. На Кармир-блуре в одном из найденных там сосудов было обнаружено большое количество брикетов синей краски, а на Топрах-кале краски оказались в виде порошка.

Для изготовления красок урарты применяли способы, известные в Двуречье. Так, белую краску получали из гипса, черную—из угля, красную—из окиси железа, для алого же цвета употребляли порошок лазоревого камня. Краски выделывались также при помощи меди, олова, свинца и некоторых других материалов.

Роспись наносилась на тонкую белую обмазку, которой покрывалась грубая обмазка с примесью соломы, наложенная непосредственно на сырцовые кирпичные стены.

К сожалению, при раскопках все наиболее значительные фрагменты росписей оказались в обломках, нагроможденных в груду, иногда несколькими слоями. Те из них, которые лежали лицевой стороной вверх, сохранились в подлинном виде, другие же, упавшие лицевой стороной вниз, остались в виде отпечатков на слоях рухнувших стен.

Некоторые росписи были покрыты слоем глиняной обмазки. Вероятно это относится ко второму периоду исторической жизни Эребуни, когда поврежденные, но еще оставшиеся на стенах росписи были замазаны во время ремонта помещений.

Сравнение росписей, идентичных по своим композиционным решениям и выявленных в различных частях урартского государства—от Арин-берда до Алтын-тепе и Азнавур-тепе, указывает на то, что они подчинялись определенным правилам установившейся традиции, благодаря чему их элементы со временем приобрели характер узаконенной формы. При этом руководящая тема композиционных построений обусловливалась не столько автономной волей какого-либо заказчика, сколько веками сложившимися канонами, выработанными в процессе эмпирических творческих исканий.

Наблюдается сходство между урартскими и ассирийскими росписями, заимствованными орнаментальными сюжетами, их композиционным построением и трактовкой элементов. И хотя урартские росписи, как и все урартское искусство, носят сильный оттенок ассирийского влияния, урартская живопись в процессе длительного развития приобрела свой характерный колорит, и это придало ей неповторимое своеобразие. Заимствовав декоративные приемы ассирийского искусства, урартские художники значительно обогатили их, внося в древневосточное искусство свои характерные достижения. Настенные росписи таких ассирийских центров, как Дур-Шаррукин, Нимруд, Тиль-Борсип и др., имеют много общих элементов с урартскими росписями—ступенчатые башенки, розетки, паль-

метки, гранатовые яблоки, священное дерево со стоящими по сторонам божествами, орнаментированные композиции фризов, богато украшенные диски и четырехугольники с вогнутыми внутрь сторонами, около которых помещены фигуры крылатых быков с человеческими головами (Шеду), львов или быков, припавших на одну ногу.

Таким образом, процесс становления монументальной урартской живописи происходил в тесной взаимосвязи с искусством древней Ассирии. Традицией для них, по всей вероятности, послужила идущая из глубины веков культура Шумера, древнейшие образцы росписей которого обнаружены в храме Тель-Укайра (период Урука).

В искусстве Урарту наряду с росписью, по-видимому, значительной была также роль монументальной скульптуры, которая в комплексе с монументальными сооружениями архитектуры олицетворяла ранние формы синтеза искусств. На это указывают такие памятники, как известный ассирийский рельеф с изображением Мусасирского храма или недавно обнаруженный рельеф из Адильджеваза и др.

Роспись наружного портика цитадели. В 1968 году были открыты фрагменты глиняной обмазки стен с остатками росписи, относящейся к полуразрушенному портику, что в южной части цитадели, в застройке ее наружных крепостных стен (табл. 1, 2). Портик представлялся в виде открытой галереи с шестью колоннами по фасаду и широко раскинутой по всей его длине лестницей.

Урартские художники не упустили из внимания расчет на живописное восприятие портика с красочной росписью, как с ближних, так и с дальних точек зрительного обозрения, откуда начинаются подступы к цитадели, возвышающейся над окружающим пространством.

Стены портика, судя по мелким обломкам ее штукатурки, были покрыты росписью, композиционные построения которой составляли многолучевые звезды в круге. Большие из этих звезд, расположенные одна за другой по вертикали и так же по горизонтали, имели между собой в шахматном порядке аналогичные, но меньшие по размеру фигуры звезд, исполненные на голубом фоне. Над этой росписью, в верхней части стены (под потолком), находился фриз, реконструкция которого показала его шесть составных орнаментальных полос.

Первая, или верхняя, полоса была занята розетками, вторая, или нижняя—пальметками, третья—сочетанием пальметок и бутонов. Далее шел орнаментальный ряд фигур, наподобие ступенчатых башенок, а под ними изображение священных деревьев со стоящими около них богами. Фриз внизу замыкался гирляндой с плодами гранатового яблока (круги с

терхлистником в нижней части). Фриз был выполнен красной и синей краской на светлом фоне[1].

Роспись дворца Аргишти I. Главными частями Эребунийского дворца являются: перистильный двор с храмом суси с западной его стороны и зальные помещения. Перистильный двор, стены которого, судя по отдельным кускам обвалившейся штукатурки, были окрашены в красный цвет, и храм суси, имевший синюю окраску стен, создавали в этой части дворца гармоническое единство контрастных цветов (табл. 3). Как показали наличные остатки росписей, все стены в центральной части дворца имели единый по своему композиционному построению фриз, который состоял из полос, заполненных уже известными нам по фризу портика элементами—расположенными сверху вниз розетками, пальметками, ступенчатыми башенками, священными деревьями со стоящими около них божествами и гирляндой плодов.

Обращает на себя внимание изображение священных деревьев и божеств, выполненных в этих дворцовых фризах очень тщательно и на большом художественном уровне. Так, на сохранившейся верхней части фигур видно, что их платье было закрашено не только одной краской—кроме нее имелась дополнительная штриховка, отмечавшая ее отделку. Этим художник оттенял объем человеческих фигур и вводил в их окраску как бы дополнительную тональность. На этих фигурах (7,5 см) детально показаны и такие мелкие элементы, как тиара, причем с завершающейся шишкой, с узором в верхней части в виде свисающих полукругов, а в нижней—изображение рога, символизирующего божество.

Заметно некоторое отличие обнаруженных во дворце рисунков священных деревьев от тех, которые найдены в остальных частях цитадели: в дворцовых росписях они имеют более вытянутую форму.

По всей вероятности, кроме фриза, храм суси имел и иную роспись, которой могла бы принадлежать крупная пальметка, найденная в виде фрагмента перед фасадом храма.

Роспись малого зала. Малый зал дворца (8,0×17,0 м) расположен в средней части застройки дворцового комплекса, восточнее перистильного двора, с которым он связан двумя предзальными помещениями. Восточная стена зала имеет две

---

[1] Современные декоративные скульптуры фантастических животных на выступах подиума, замыкающих с обеих сторон лестницу, были установлены при реконструкции портика в 1968 году. Скульптуры изготовлены по образцу урартских статуэток, украшавших трон урартского царя и найденных на Топрах-кале и в Ване. Оригинал крылатого льва с человеческим торсом имел каменное лицо с инкрустированными глазами, вся фигура его была покрыта тонким листовым золотом.

ниши, в которых глиняная обмазка сохранила едва заметные полустертые следы росписи, единственно оставшиеся на своих изначальных местах (табл. 8, 9).

При раскопках 1961 года у западной стены на полу был обнаружен большой фрагмент (1,28×1,53 м) хорошо сохранившейся нижней части росписи. На нем изображен бык, припавший на одно колено перед большой фигурой в виде квадрата с вогнутыми внутрь сторонами и вписанными в него кругом с розеткой и другими элементами (табл. 10—14).

Роспись нижней части стены начиналась с отметки 0,42 м от уровня пола и представляла широкую полосу высотою 1,28 м, имеющую горизонтальные членения. В верхней части шел ряд пальметок, обычных для росписей Эребуни, ниже—ряд ступенчатых башенок, а под ним—священные деревья и стоящие по сторонам божества. Ниже проходила широкая полоса росписи с изображением коленопреклоненных быков, стоящих по сторонам крупных фигур в виде квадратов с вогнутыми сторонами. На продолжении этой композиции быков сменяли львы. Под этой широкой полосой мы снова видим ряд священных деревьев, а ниже—полосу орнамента в виде гирлянды подвешенных плодов (диски, украшенные снизу трехлистниками и напоминающие форму гранатового яблока).

Отдельные широкие полосы данной росписи разделены более узкими полосами с помещенными в них розетками, совпадающими с обычной ассирийской орнаментацией, хорошо известной, например, по Балаватским воротам Салманасара III.

Таким образом, помимо росписи фриза, который оказался аналогичным фризам предыдущих помещений, в малом зале вырисовывается новое композиционное построение росписи. Между тем, как показывают разрозненные и пока не складывающиеся в какую-либо композицию найденные здесь остальные фрагменты—большой глаз, рука или части крыльев, зал тематически был оформлен, судя по этим фрагментам, значительно богаче и разнообразнее.

Попутно заметим, что южная стена зала на высоте двух метров имеет три углубления, вероятно, для бронзовых гвоздей—«зигатти», которыми прикреплялись к ней ковры или ткани, дополнительно оформляющие интерьер. Богатству убранства зала, плоскости стен которого почти полностью были покрыты росписью, соответственно отвечали интерьеры двух предзальных помещений. Однако, к сожалению, их росписи сохранились значительно хуже.

Роспись большого зала. Большой зал (12,5×49,0 м), расположенный в восточной части дворца, являлся его позднейшей пристройкой (второй строительный период дворца). Однако, находясь в новой застройке, зал своими предзальными

помещениями оказался изолированным от остальных пристроенных помещений, так как входы в него устроены с площади цитадели, с противоположной стороны храма бога Халди.

Поскольку зал был плотно застроен по своему контуру, вероятно, его освещение было верхнебоковым—оно обеспечивалось через оконные проемы, устроенные выше перекрытий примыкающих к нему помещений.

По продольной оси зал имел пять деревянных колонн, от которых на месте сохранились четыре базы из твердого туфа с однострочной клинообразной надписью на каждой из них:

«Бога Халди величием Аргишти, сын Менуа, этот дом соорудил».

Большой зал, видимо, был расписан до высоты 4,5 м своих стен и в таком виде должен был представлять собой примечательное произведение урартской живописи. Однако в последний период своей исторической жизни он служил кладовой для вина, о чем свидетельствуют вкопанные в земляной пол большие карасы, обнаруженные при наших раскопках. От некогда богатых фресок зала обыкновенная случайность сохранила несколько ее великолепных фрагментов. По-видимому, в ахеменидскую эпоху обломки глиняной обмазки с остатками этих фрагментов, находившимися в северо-западной части зала, были собраны, утрамбованы и выравнены в виде приподнятого на 0,40 м пола, устланного черепками больших карасов. В таком виде в толще этого глиняного пола время сохранило до наших дней примечательные росписи. Они имеют культовую и светскую тематику, причем последняя, хотя и выявляется в урартском искусстве впервые, судя по наличным остаткам, имела богатые многовековые традиции.

Фрагменты росписей, обнаруженные в толще глиняного пола, в определенной мере поддаются реконструкции, с помощью которой можно выявить тематику ряда композиционных построений, имевших, как удалось установить, много аналогий в искусстве Древнего Востока, в частности Ассирии, Египта и др.

Росписи большого зала нижней своей частью повторяют соответствующую композицию малого зала. Здесь также имеется широкая полоса с той, однако, разницей, что перед квадратами с вогнутыми внутрь сторонами и дисками внутри них были помещены, наряду с припавшими на одно колено быками и стоящими львами, фантастические существа в виде крылатых львов и быков с человеческим торсом, обычных для ассирийского искусства (табл. 23). Эта широкая полоса имела обрамление, аналогичное тому, что и в росписи малого зала: в верхней части—пальметки, ступенчатые башенки, священные деревья с богами, а в нижней—снова священные деревья и гирлянды плодов.

На продолжении этой росписи, в углубленной части зала, перед вогнутыми квадратами вместо коленопреклоненных быков и львов, как это было в предыдущих росписях, стоят спиной к ним человеческие фигуры, впервые встречающиеся в данной композиции. Следует сказать, что на изображениях быков около священного дерева, которые мы видели на бронзовых шлемах, найденных в Тейшебаини, но происходящих из Эребуни, помещены божества двух видов: крылатые с бородами (керубы) и безбородые—без крыльев.

В росписях Эребуни встречаются изображения быков у священного дерева лишь второго вида.

На примере выявленной крупной фигуры божества удалось также установить, что в живописи, как и в архитектуре, урартские художники для создания своих форм применяли метод пропорционирования, видимо, ставший каноном и в этой области их искусства.

Так, на нашем рисунке видно, что ширина тиары служила модулем для высоты всей фигуры (1×7), для высоты положения руки (1×4) и уровня бахромы платья (1×1) (рис. 3).

Перед этой крупной фигурой божества помещены четыре ряда изображений деревьев с богами, в данном случае обычных размеров, соответствующих таким же изображениям из обрамляющих широкую полосу сверху и снизу (табл. 26).

Здесь же, перед дверным проемом, найдены фрагменты росписи, изображающие шествие богов, от которых сравнительно хорошо сохранились верхние части туловищ двух фигур на одном куске, а остальные оказались в сильно поврежденном виде (табл. 15). Боги изображены безбородыми с тиарами, украшенными рогами и лентами, ниспадающими на спину. Первый из сохранившихся богов в правой руке держит ведерко, а в левой—ветку священного дерева, второй же, наоборот, в правой держит ветку, а в левой ведерко. Фигуры выполнены в условном стиле: одинаковые лица богов, скованные позы, руки, держащие ветки в раскрытых ладонях.

Обычно в росписях светской тематики такие фигуры, держащие древко, изображаются с одной поднятой рукой, закрытой ладонью. Здесь же художник, придав этой трафаретной фигуре ветку священного дерева и поместив ее в открытую ладонь, не изменил положения пальцев.

Под всей этой композицией, справа от дверного проема, изображена сцена привода жертвенных быков, которая, видимо, тематически связана со сценой шествия богов (табл.17). Животные очерчены четкой контурной линией с орнаментальной разделкой поверхности туловища, хорошо нам знакомой по изображениям быков на урартских бронзовых щитах и на каменном фризе из Топрах-кале. Быков ведет человек, от которого сохранилась лишь нижняя часть туловища, также четко прорисованная. Примечательно, что он не погоняет живот-

ных, идя за ними с плетью в руках, как это было принято в аналогичных светских сценах, а идет впереди, как бы ведя их за собой.

В этом же зале найден ряд фрагментов, среди которых видим башенки, обнаруженные в трех видах и в различной сохранности (табл. 18). По всей вероятности, тематически они связаны с предыдущими сценами. Сопоставление показало, что башенки стояли в одном ряду и на определенном расстоянии друг от друга, то есть имели строго размеренный ритм, а сами расстояния, расчерченные рамками, были расписными. Эти башенки находят хорошие аналогии в изображении здания на бронзовой пластинке из Топрах-кале и в башенке, вырезанной из кости, обломок которой найден при раскопках Тейшебаини.

Некоторую аналогию с этими башнями находим и в формах кубического базальтового блока из раскопок Кафкалеси в Адильджевазе, где он трактовался археологами как жертвенное сооружение. Можно допустить, что башенка из Эребуни также служила культовым потребностям. В этом случае становится понятной тематическая взаимосвязь трех рассмотренных сцен, связанных с шествием богов со священными животными в храм для совершения жертвоприношения.

В верхней части стены (в завершающей части росписи) находился фриз, состоящий из двух чередующихся изображений больших священных деревьев. Одно из них заключено в контур с полукруглым верхом. Подобное изображение священного дерева мы видим также в композиции лобной части шлемов Аргишти I и Сардури II. Второе изображение передает свободно стоящее стилизованное священное дерево с приподнятыми вверх ветвями, украшенными в синий и красный цвет.

Между этим фризом и рассмотренной полосой крупных декоративных элементов размещалась большая композиция. о которой можно получить представление по отдельным ее фрагментам. Здесь имелись сцены царской охоты, земледелия и животноводства, причем среди фрагментов примечательна сцена охоты с очень интересными деталями.

Видимо, главным элементом этой композиции являлась колесница с человеческой фигурой, от которой сохранился кузов с колесом из восьми спиц. Фигура, стоящая в колеснице, уцелела лишь в своей нижней части, которая передает богатую одежду, соответствующую царской особе (табл. 29).

На другом фрагменте видны передние ноги и часть груди мчавшегося коня. Судя по ее абсолютным размерам, она также принадлежала композиции колесницы.

В общей сцене охоты показана небольшая фигура человека, видимо, пешего охотника, от которой до нас дошла лишь нижняя часть. Сравнение этой фигуры с той, которая была помещена на колеснице, показывает, что изображение вель-

можи или царя являлось довольно крупным и оно в четыре раза превышало фигуру охотника, что соответствовало принципам искусства Древнего Востока.

Сцена охоты показана на фоне природы. В росписях она выступает в виде отдельных изображений деревьев, кустарника, болотистого места с зарослями камыша и др. (табл. 32).

Животные, на которых охотится урартский царь, также разнообразны. Хорошо распознается фигура леопарда в стремительном беге, что особенно подчеркивает его взлетевший кверху хвост. В своем наличном изображении среди анималистических образов урартского искусства это весьма удачное композиционное построение фигуры животного, отличающееся резкой динамичностью. В полосе, расположенной выше него, видна голова дикого быка, сильно наклоненного своим корпусом вперед. Видимо, это пораженное стрелою охотника животное показано в момент падения (табл. 31).

В сцене охоты особенно интересна фигура теленка, спасавшегося в тростниковых зарослях. Теленок убежал от охотников, но еще не пришел в себя от страха и чешет за ухом левой задней ногой, а возможно, пытается сбить попавшую в него стрелу. Фигура теленка очень оживляет всю композицию сцены охоты. Животное помещено на синем фоне росписи, заросли переданы графическими линиями.

Наряду с леопардом обе фигуры животных по своей резко выраженной динамичности совершенно меняют наши представления о понятиях реалистичности в трактовке урартского искусства. Если обратиться к изображению теленка, легко убедиться, что художник показывает не только новое для урартского искусства композиционное построение фигуры, но и проявляет в прорисовке ее мускулатуры довольно убедительную анатомическую точность.

Светская тематика создала для урартского художника более широкую возможность раскрытия своей творческой индивидуальности. В результате, в противоположность скованным формам культовых росписей появились живописные композиции с энергичными и выразительными линиями.

К сожалению, наличная сохранность фрагментов не позволяет полностью восстановить сцену охоты, но общий характер композиции ясен, и нами он выражен в схематическом наброске (рис. 4).

Среди остатков росписей оказались фрагменты, относящиеся к событиям после охоты. Так, на одном из них—охотник в интересном одеянии, головном уборе наподобие бушлака, держит двух собах и кормит их. Другой фрагмент сохранил замечательное изображение резвящейся на воле лошади, с которой снято седло или упряжь колесницы. Эта скачущая лошадь передана с большой легкостью и грациозностью. Черная лошадь с глазом на белом пятне морды, в сильном движе-

нии, написанная на синем фоне, производит сильное впечатление. Художник, всегда скованный в урартском искусстве каноном, рисующий по моделям, сумел в данном случае передать фигуру коня так, что легкость бега оказалась поразительно изящной в своей прорисовке (табл. 35, 36).

Следует сказать, что лошадь занимала заметное место в тематике урартского искусства. Ее можно видеть в виде бронзовой фигурки среди находок на Алтын-тепе, в виде рельефов на бронзовых шлемах, колчанах и поясах из раскопок Кармир-блура. Особенно художественно выглядит там же выявленное скульптурное изображение головы лошади, примечательное анатомической точностью, выразительностью и мастерством исполнения.

Обращаясь к охоте, как к тематическому сюжету, можно сказать, что эта тематика не была чуждой урартскому искусству. Из многих аналогичных примеров отметим, что в Эребуни, на северо-западной окраине его городской территории, этот сюжет в виде рельефа был найден на бронзовых пластинках трех поясов. На этих рельефах охота велась с колесниц, а также пешими и конными охотниками, и не только на быков, а уже и на львов.

Следует подчеркнуть их композиционную простоту по сравнению с тем, что мы видим в росписях дворца Аргишти I, в частности в сцене охоты.

Наряду со сценой охоты интересными представляются также и сцены животноводства, фрагменты которых обнаруживались разрозненно и в различные годы, что никак не способствовало выявлению их единой композиции. И все же можно заключить, что одна из таких композиций изображала стадо мелкого рогатого скота. К тому же сцена эта представляла довольно протяженную композицию—вереницу скота, идущего двумя раздельными рядами. Таким приемом художник показывает размеры стада, раскинутого вширь. В то же время в каждом ряду фигуры животных наложены друг на друга, каждая из них частично покрывает другую. В обоих рядах фигуры чередуются черной краской и этим, избегая слияния рисунков, наложенных один на другой, достигается определенный цветовой, а также композиционный эффект. Здесь, как и в предыдущих случаях, сказывается внимание художника к деталям фигур, несмотря даже на их весьма небольшие абсолютные размеры. Так, например, показана шерсть баранты в виде мелких завитков, хорошо имитирующих натуру.

Начало этого стада (левая часть композиции) представляет интерес как по своей сохранности, так и по форме изображения (табл. 38). В этой части росписи погоняющий стадо пастух сохранен почти во весь рост, не считая ног чуть ниже колен. Он в длинном и красочном одеянии, возможно, на нем бурка. Очень оригинален головной убор пастуха—мягкая шля-

па со свисающими сзади двумя крючкообразно завершенными лентами.

Пастух погоняет стадо плетью, держа ее высоко над собой. Причем очень показательно, что плеть он держит, как обычно, в крепко сжатом кулаке. Здесь нет и следа той условности, которая наблюдалась в сцене шествия богов—боги держали пальмовые ветки открытой ладонью рук.

Перед пастухом и непосредственно за стадом изображена огромная черная лохматая собака, идущая с открытой пастью. Другая собака с крючкообразным хвостом и повернутой назад к отаре головой идет впереди стада.

Между тем, видимо, не довольствуясь даже таким выразительным жестом фигуры, художник, создавший чисто бытовую сцену, лишенную официальных черт парадности, вводит в композицию новый элемент, как будто буквальное воспроизведение видимого им в натуре. Таким дополнением является новорожденный ягненок, которого бережно несет на руке пастух. В этой композиции наблюдательность художника охватывает детали повседневной реальной трудовой жизни урартских животноводов. Следует, однако, допустить, что в росписях зала тема животноводства композиционно имела различные проявления. Например, одним из его фрагментов является пасущаяся на пастбище корова, от которой сохранилась лишь передняя часть (табл. 38).

Следующая светская тематика эребунийских росписей—земледелие, проявленное в сценах обработки земли. К сожалению, от этих сцен сохранились лишь небольшие фрагменты, на основе которых можно говорить не о самих сценах, а об их тематике. Так, на одном из фрагментов сохранились лишь головы быков, ярмо и верхняя часть фигуры человека, плетью погоняющего быков. Земледелец показан с обнаженной головой и курчавыми волосами. На нем рубаха с засученными рукавами. Другой аналогичный фрагмент представлен со значительно лучше сохранившимися быками, но почти утерянными контурами человеческой фигуры. Видимо, вместе с предыдущими и ему подобными фрагментами они представляли большую сцену земледельцев, составляя широко раскинутую композицию (табл. 37).

Роспись на темы земледелия находилась рядом со сценой охоты и животноводства, поскольку в древности все эти темы одинаково трактовались как добыча пищи.

Примечательно, что в росписях большого зала, в сценах охоты, скотоводства и земледелия воспроизводилась также и природа. Мы видим естественное изображение леса, отдельных деревьев, даже с сидящими на их ветвях птицами.

Рассмотренная урартская настенная роспись со сценами охоты и сельской жизни представляет значительный интерес

в художественном отношении и имеет очень важное значение для понимания бытовой жизни урартов.

К сожалению, это не касается росписей, посвященных военной тематике, которые дошли до нас в виде полустертых следов. Один из таких фрагментов сохранил три фигуры, видимо, из большой композиции, представляющей шагающих в строю воинов. Имеющиеся отдельные детали каждой фигуры воина дают некоторое общее представление об их одежде, головном уборе, обуви и вооружении. Одежда их была короткой, до колен, головной убор—в виде широкополой шляпы с закругленными кверху краями, башмаки с плетениями—до колен и на каблуках, амуниция воинов—за их спинами (табл. 50).

Если судить по рельефам многочисленных бронзовых предметов, представленная в росписи пехота должна была находиться в одном строю вместе с конницей и боевыми колесницами. Видимо, этим последним принадлежали соответствующие фрагменты, выявленные раскопками и не собирающиеся в единую композицию.

Очень интересным является небольшой фрагмент конской головы, по которому видно, что шагают кони, запряженные цугом. Это видно по устройству ремней перед конем, затянутых спереди (табл. 50).

Б. Б. Пиотровский, изучая ассирийские дворцовые рельефы, показал, что композиции в них составлены из отдельных фигур, выполненных по моделям, находившимся в мастерской художника. Такие модели и различные графические наброски в большом количестве дошли до наших дней, в частности из мастерских художников Древнего Египта.

При внимательном рассмотрении и сопоставлении разных рельефов отчетливо видно, утверждает Б. Б. Пиотровский, комбинирование на основе этих моделей отдельных фигур, взятых в различном движении. Так, например, на стремительно мчащуюся колесницу нападает лев, но его фигура передана в спокойном состоянии, а фигура царя, стреляющего из лука, помещена в колеснице в таком положении, при котором стрела заметно отклонена от нужного направления.

Стало быть, нарушалась композиционная и функциональная взаимосвязь фигур и согласованность их действий. Но несмотря на это, мастерство художника придавало всем композициям различных рельефов определенное изящество, художественную цельность и убедительность, в связи с чем ассирийское искусство рассматривается как высоко реалистическое искусство глубокой древности.

Возможно, нечто подобное было и в традициях урартских художников. Ведь известно, что в их росписях ряды заполнены чередующимися одинаковыми орнаментальными мотивами, а на шлемах и колчанах урартских царей и других брон-

зовых художественных изделиях находим повторяющиеся изображения всадников и колесниц. Но наряду с такой каноничностью урартский художник, не отходя от нее, мог создавать и иные живописные композиции, какими являются росписи из раскопок большого зала Аргишти I.

Итак, большой зал являлся тем кульминационным местом Эребунийского дворца, где рядом с богатством разнообразных композиционных построений росписей проявляется весьма примечательное дарование урартских художников и художественной культуры Урарту вообще, утверждавшей свое выделяющееся место и роль в древневосточном изобразительном искусстве.

Росписи храма бога Халди. Большой храм бога Халди, состоявший из двух помещений, зиккурата и портика с двумя рядами колонн, был сооружен на площади цитадели и являлся монументальным зданием данного архитектурного комплекса. В 1968 году при расчистке фасада зиккурата в его кладке была обнаружена клинопись, в которой сказано:

«(Богу) Халди, владыке (своему), этот дом Аргишти, сын Менуа, соорудил. Аргишти говорит...». Из этих слов не трудно заключить, что в данной постройке сказалась древневосточная традиция, согласно которой зиккураты сооружались лишь в тех храмах, которые посвящались верховному божеству страны (табл. 42, 43, 44).

Обращаясь теперь к архитектуре внешних форм храма, можем сказать, что последние имеют много общего с Бит-хилани, известной дворцовой формой сирро-хеттской архитектуры.

Эребунийский храм как в экстерьере, так и в интерьере, наподобие другим сооружениям был богато оформлен росписями, а также выявленными при раскопках Тейшебаини декоративными бронзовыми щитами, принесенными в дар богу Халди царем Аргишти, сыном Менуа.

Об этих росписях можно судить по фрагментам обвалившейся штукатурки, раскопанным в течение 1950—1955 гг., а также по тем их реконструкциям, которые были произведены в 1968 году на стенах частично восстановленного храма. Роспись интерьера и экстерьера имела почти аналогичные композиционные построения, за исключением нескольких отличавшихся друг от друга фризов. В остальном здесь зафиксирован привычный круг культовых тем и форм. Так, стены интерьера и его портика имели фриз, полосу с изображением божества (Халди), а также плоскость с росписью орнаментального характера. Фриз, насколько удалось установить по отдельным его фрагментам, в смысле построения и расцветки оказался идентичным с фризом наружного портика цитадели. Ниже фриза шел ряд, в котором был изображен бог, стоящий на льве

(0,61 м). Правая рука его приподнята в жесте с открытой ладонью, левая рука (полностью не сохранилась) вытянута вперед и держит какой-то ритуальный предмет. Бородатая голова увенчана тиарой с рогами, соответствующей тиаре ассирийских богов. От головного убора на спину спадает лента. По всему видно, что для подобных фигур каноном твердо выработаны и позы, и жесты, и даже детали (табл. 46).

Изображение богов, стоящих на животных, в урартской иконографии встречается в двух случаях, как это показывают изображения на бронзовых поясах и печатях, найденных на Кармир-блуре. Один из богов изображен стоящим на льве— это Халди, другой же, Тейшеба—на быке с молнией в руках, соответственно тому, что он считался богом войны и бури. В Адильджевазе обнаружены шесть крупных камней, на которых в рельефе изображен бог Тейшеба с фигурой более трех метров высоты. Вместо молнии бог держит в руках ветку священного дерева (рис. 5).

В ассирийском пантеоне с животными связано значительно большее число богов. Из истории религии известно, что в глубокой древности боги имели образ животных, а после их антропоморфизации каждое из этих животных становилось символом бога, его спутником. Судя по изображению на одном оттиске печати из Топрах-кале, можно предположить, что лев, как священное животное, содержался при урартских храмах.

Подобные композиции (бог, стоящий на льве) встречаются во многих произведениях живописи и скульптуры Древнего Востока. Укажем, например, на скульптурную группу главного фасада святилища в Тель-Халафе, изображающую главных божеств Хетто-субарийского круга—бога грома Тешуба, богиню Хепет и бога солнца, на ассирийские наскальные изображения Бавиана и др. Таким образом, эта тематика с глубокими атавистическими корнями являлась на Древнем Востоке традиционной.

Возвращаясь к росписям Эребунийского храма, отметим, что поверхность стен как в портике, так и в интерьере была расписана многоцветными розетками (многолучевыми звездами в круге), расположенными в шахматном порядке на ровном темно-синем фоне. Возможно, что вся эта композиция в целом передавала небесный свод со светилами. Синее поле рассматриваемой росписи с розетками вверху начинается поясом, окаймленным лентами, между которыми в обе стороны пояса свисают бутоны, связанные между собой. Этот пояс своей цветовой гаммой (красные бутоны, зеленые ветки, охристый фон в контрастном сочетании) дает гармоничную связь всей композиции. Указанный здесь орнамент из бутонов имел широкое распространение в искусстве Урарту. Его мы видим на бронзовых щитах Аргишти I и Сардури II, найденных в Тейшебаини, но изготовленных для Эребуни. Этот же

орнамент украшает замечательную серебряную крышку сосуда с золотыми концентрическими полосками и с надписью Аргишти I, также найденную на Кармир-блуре.

Обращают на себя внимание пропорции, выявленные в построении росписи. Основными элементами орнамента являются розетки, расположенные в шахматном порядке в сетке квадратов со сторонами, равными 4,4 см. Этот размер и оказался исходным, равным 1/4—17,5 см, то есть величины, равной 1/3 урартского локтя—52,5 см. Малая розетка, помещенная на синем фоне, в диаметре оказалась равной 1,5×4,4 см= =6,6 см, большая розетка—1,5 (1,5×4,4 см)=9,9 см. Внутри большой розетки очерчен круг, равный исходному размеру или стороне квадрата, то есть 4,4 см. На примере данной росписи, как и в построении вышеприведенной фигуры божества, видно, что в урартском искусстве, как и в архитектуре, пропорции соблюдались до мельчайших деталей. А это уже говорит о том, что гармоничность художественных форм каждый раз основывалась не на эмпирических исканиях субъективного понятия красоты, а на строго установленной системе простых цифровых соотношений, основанных на реальной единице линейной меры—локте (рис. 6).

Интерьер храма, представлявший собой большой зал (7,30×34 м), как и портик, был покрыт богатой росписью, притом в сочетании тех же художественных элементов. Так, верхняя полоса фриза интерьера составлена из розеток с вписанными в них двумя наложенными друг на друга красными и синими квадратами с вогнутыми сторонами, которые образуют восьмилепестковые звезды. Полоса сверху и снизу обрамлена лентами с кружками в них. Далее идет ряд пальметок, а под ними ступенчатый орнамент с чередованием своих цветов. Под этой полосой помещен друг за другом ряд белых фигурок—телят и коз на синем фоне, вероятно, священных животных. В следующем ряду даны священные деревья, ритмично чередующиеся со стоящими по сторонам божествами в тиарах, украшенными рогами. Этот орнаментальный ряд построен так, что к половине деревьев фигуры богов стоят спиной, иначе был бы нарушен принцип их двухстороннего расположения. Платья богов красные, и они хорошо выделяются на синем фоне, лица светлые, детали выполнены черной краской. Издали эти небольшие фигурки (выс. 7,5 см) рассматриваются как орнаментальный ритмический ряд.

В искусстве Урарту тематика священного дерева со служителями культа около него хорошо известна по многим приметам (изображения на лобных частях шлемов Аргишти I, Сардури II и др.). Эта тематика присуща также искусству Двуречья, где она возникла значительно раньше. Во всяком случае, ранние их примеры можно видеть в росписях дворца Кар-Тукульти Нинурты (XIII в. до н. э.). В частной коллек-

ции Моргана имеется изображение дерева, увенчанного головой человека, из чего делается вывод, что древо жизни символизирует изображение божества возрождающейся весенней природы.

Наконец, возвращаясь к эребунийской фреске, отметим, что под полосой со священными деревьями снова помещен ряд жертвенных животных, а снизу вся композиция обрамлена гирляндой стилизованных плодов.

Таким образом, храм бога Халди, богато оформленный росписями, наряду с дворцовыми помещениями и наружным портиком цитадели представлял великолепное произведение урартского искусства (табл. 42—49).

Росписи Тейшебаини. Раскопки 1949 года обнаружили здесь такие же обломки глиняной обмазки с остатками росписи, как и в Эребуни. Во время сильного пожара, охватившего цитадель при штурме крепости, настенные росписи помещений второго этажа обвалились вместе с перекрытием. Поэтому фрагменты росписей дошли до нас в сильно обгорелом состоянии и с изменением цветовых тонов. Все же из них удалось собрать и реконструировать один орнаментированный круг, в центре которого находится диск с отходящими от него лучами (табл. 51). Круг украшен по наружной стороне стилизованными пальметками и рисунками гранатового дерева. По сторонам диска, по-видимому, были размещены фигуры фантастических львов и быков с человеческим туловищем. Сохранилась часть лица, фрагменты крыльев и одежда с характерным узором платья, которые состояли из квадратов с вписанными в них орнаментами. Среди этих обломков имеется также фрагмент с частью львиной гривы. При раскопках Тейшебаини остатки настенных росписей обнаружены лишь в одном месте, поэтому совершенно ясно, что в убранстве внутренних помещений цитадели они не имели того значения, как во дворце урартского царя в Эребуни.

И несмотря на то, что фрески Эребуни сохранились лишь в виде отдельных разрозненных фрагментов, не всегда складывающихся в единые композиции, все же их наличное состояние говорит о значительном разнообразии тематического замысла, заложенного в их основу. Следовательно, урартские росписи, как область самостоятельного художественного творчества, приобретают весьма важное место в культуре Урарту и Древнего Востока.

В наш альбом включены также некоторые интересные фрагменты росписей из раскопок Алтын-тепе (Турция, археолог Таксин Озгюч), которые по своим формам, манере исполнения и палитре красок обнаруживают много общего в росписях Эребуни (дерево жизни с божествами перед ними, геометрические и растительные орнаменты в виде чередующихся

рядов, пальметты, розетки, башенки, а также целые композиции и др.). При этом на Алтын-тепе, как и в Эребуни, наряду с культовой значительной была и светская тематика росписей, обнаруженная в ряде разрозненных элементов, составляющих небольшую сцену из жизни животного мира. Судя по отдельным фрагментам рассматриваемой композиции, данная сценка разыгрывалась в лесу. Здесь встретились лев (хорошо известный по многим эребунийским росписям) с оленем (совершенно не встречающийся в этих росписях). Художник изобразил зверей стоящими друг против друга в напряженной позе по обе стороны от дерева. В следующем кадре этой сцены показана драматическая развязка: лев успел превратить оленя в свою жертву, унося его в своей могучей пасти.

Рассматриваемая композиция, сохранившаяся, быть может, далеко не полностью, не относится к утилитарным процессам повседневной бытовой жизни урартов, какими являются, например, охота, животноводство и др., связанные с добычей пищи для самого человека.

Здесь запечатлена обычная лесная сценка звериного быта, выводящая нас за пределы до сих пор привычной традиционной тематики урартских фресок. Понятно поэтому, что фреска из Алтын-тепе, как и все остальные светские фрески Эрѐбуни, значительно расширили наши представления о богатстве и разнообразии светских сюжетных замыслов, заложенных в данной, только начатой исследованиями, интересной области урартской художественной культуры—ее фресковой живописи.

Богатые традиции урартских росписей, в последующие века воспринятые зарождающейся архитектурой армян, прямых наследников культуры этой древневосточной страны, проявились в своем новом виде. Эта эволюция становится особенно наглядной, если обратиться к деталям декоративного убранства ранних культовых построек или некоторых хачкаров (крестных камней) Армении. В них можем видеть знакомый по урартским росписям орнамент: концентрические кружки, восьмилепестковые розетки, пальметки, ступенчатые пирамидки и др.

Атавизм этих элементов убедительно свидетельствует о наличии эволюционного процесса, который начинается с глубокой древности и выдает не только урартские, но и более отдаленные месопотамские корни.



Armenia is a very ancient country. Its history which takes its source from the remotest centuries and is characterized by periods of rise and fall, produced and preserved, over and below the surface of the earth, numerous memorials retracing the culture of the past. Through all the epochs of its history that culture has always been under way, in motion. In the process of this evolution a definite sequence has been established between the aspects of these memorials revealing the traditions of successive eras, beginning from primitive—communal society unto the Ancient Eastern and the traditions of classic and popular art.

At the end of the second millenium B. C. Urartu — one of the most powerful states of the East — gradually emerged from the union of numerous tribes inhabiting Nairi in the Armenian highlands. Known under the Assyrian denomination of „Urartu" — or „Biainili" as to the aborigines — it comprised the territory lying around lake Van, on the eastern shore of which (within the precincts of the contemporaneous town of Van) was found its capital — the town of Tushpah.

In the middle of the IX century B. C. Urartu secured for itself such a powerful position in Hither Asia that even Assyria began to yield to its power.

For a long time the principal sources of our knowledge concerning Urartu were the written memorials, particulary the Assyrian. But during the last 30 years the archeological excavations conducted on the territory of the Armenian SSR provided a wealthy material about the culture of that country, the most ancient of all those having existed on the territory of our fatherland.

Wide-scale excavations have afforded to study in detail the history of the ancient Urartaean cities and inhabited localities discovered around the hills of Arin-berd (ancient Erebooni), Karmeer-bloor (Tayshabaini), Armavir and Davti-Sar (Argistikhinili), as well as in the vicinity of the villages of Aragats, Elar (Dar-Ani), Tsovinar (the town of god Tayshaba), etc.

Apart from the archeological material characterizing the culture of these towns, the excavations brought to light memorials of Urartaean epigraphy, including highly valuable information about the history of Urartu in the VIII—VII centuries B. C.

Among the cities which have been excavated one of the most important is Erebooni, spread over the hill of Arin-berd. The latter rises on the south-eastern borders of Yerevan, between the districts of Nor-Aresh and Vartashen, where the ruins of the once mighty stronghold have remained.

During the excavations 23 cuneiform inscriptions pertaining to the Urartaean kings Argistis I, Sardur II and Rusa III have been discovered in different places of the stronghold. They refer to their building activities and the construction, on the territory of the stronghold of a great palace, temples and a number of premises for storing cereals and other agricultural products.

Two of the cuneiform inscriptions we have excavated, identical in content, are dedicated to the foundation of the city[1]. They read as follows:

> „By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, built this mighty stronghold and proclaimed it Erebooni for the glory of the country of Biainili and for holding the enemies in awe. Argistis says... the land was desert, great works I accomplished there. By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, mighty king, king of the country of Biainili, ruler of the town of Tushpah".

Thus, from the depths of centuries resounded the name of the ancient town and that of its founder. Later on, by comparing the above-mentioned text with the well-known Khorkhorian chronicles ascribed to the same king and discovered in the region of Van, the date of the city's foundation was exactly determined; that was in the fifth year of Argistis I'reign. The stronghold of Erebooni, the first large-scale Urartaean construction located north of the river Arax, in the Ararat plain, was at that time the second, after the region of Van, among the most important economic, administrative, political and military centres of the country. Moreover, it served as the king's residency during his campaigns against the northern countries, to which the Urartaean rulers attached a very great importance. The stronghold was secured with a mighty garrison - the bulwark of the State on its northern frontiers „for holding the enemies in awe".

Under Argistis I the Ararat plain, the slopes of Mount Aragats and a part of the region surrounding Lake Sevan were already firmly united to the kingdom of Van which had for a long time strived to conquer the fertile lands of the valley of the Arax and the mountainous regions abounding with cattle.

The first achievements had been realized in the days of Menuas who had reached the south bank of the river Arax and the slopes of Aragats. There he built a stronghold to serve, evidently, as a bridgehead for his future campaigns, and called it by his name — Menuakhinili. These campaigns were later on developed on a large scale by his son, Argistis I, under whose

[1] This cuneiform inscription was found by me on the 25th of September 1950.

reign Urartu witnessed the epoch of its greatest power. As a result of these campaigns the territories that had been conquered were quickly exploited and meliorative works were carried out, mainly for creating settlements and laying irrigation canals for the development of agriculture.

Six years after the foundation of Erebooni the need of an important administrative-economic centre was felt. It was created within the territory of the hill of Armavir under the name of Argistikhinili and continued to develop under Argistis' son -- Sardur II.

In the VII century B. C. another Urartaean stronghold which was named after Tayshaba—the god of thunder, lightning and war—appeared in that region of the country of Aza. It was founded by king Rusa, son of Argistis II. The ruins of Tayshabaini were uncovered on the hill of Karmeer-bloor, in the south- western district of Yerevan.

The historic fates of Erebooni and Tayshabaini were closely related in remote antiquity. One of the signs of their affinity was revealed during the excavations of Tayshabaini. A great number of artistic obtects brought from the stores of Erebooni, i. e. helmets, shields and quivers, were found here. Inscriptions related to king Argistis I were still found on the shields, thereby attesting to the fact that these objects were specially made for the town of Erebooni.

Besides the military artifacts, many other objects manufactured in honour of the foundation of Erebooni, including an ancient statuette of a god having the aspect of a warrior, with its bronze-made details—a diadem, a belt, a sword, a quiver, an arrow-head and a spear—were also found in Tayshabaini. On a bronze pedestal pertaining to the statuette and found at a distance of 2 meters from it, the following inscription has preserved:

> „To the god Chaldis, for his master, this object, Argistis, son of Menuas, prepared when the city of Erebooni was built".

Thus we have been acquainted with the complex of bronze-made artifacts that existed in the citadel of Erebooni in the period of its flourishing.

Erebooni outlasted the stronghold of Tayshabaini. The latter was destroyed approximately in the year 585 B. C., due to the plundering raids of the Scythian tribes, and ultimately was

committed to the flames, whereas life continued as usual in the old Urartaean city of Erebooni.

The last of the Urartaean kings, Rusa, son of Erimena, has left a cuneiform inscription related to the construction of the granary. But at that period the building works had no more the scope they had gained at the time of the rapid flourishing of the stronghold in the VII century B. C.

After the fall of Urartu (in the VI century B. C.), which took place in the early-Armenian era—when these territories fell under the rule of Achaemenidian Iran—Erebooni became the centre of one of the Iranian satrapies.

At that epoch of the town's history the Achaemenidians carried out a fundamental reconstruction of the existing monumental buildings of the citadel and adjusted them to their own requirements. Thus, by reconstructing the temple of god Chaldis through the extension of its portico with an identical columned space, a large thirty-columned hall, the apadana, was created to serve as an assembly room for the rulers of the satrapy. The reconstructions involved also the central part of the palace, the peristylar courtyard and the temple of Soossy, which were converted into a temple of fire.

Characteristic archeological materials, including arrow-heads, bits and beads, have remained from the Achaemenidian epoch of the citadel's life, while two silver coins of Miletian mintage and dating back to the V century B. C. proved to be particularly important for the chronology of the whole complex. That-group of archeological artifacts has recently been supplemented with new relics of art—silver rythons (also dating from the V century B. C.), which were found in one of the sections of the city's territory. These rythons, especially the one figuring a horseman, are unique objects of art related to the Achaemenidian period (tables 55, 56).

Thus, Erebooni represents that rare focal point of Antiquity, that borderline between the Ancient East and the epoch replacing it, where the building art of Urartu, at the end of its historic life, was combined with the art of the Achaemenidians, thereby assimilating all that was available from the cultural achievements of the Ancient world. That was realized at a time when the Urartaean building traditions were still alive and their technical skill had not yet vanished, while their ancientness had not been excelled by time.

The architectural, archeological and ethnographic material brought to light on Arin-berd testify to the fact that life in Erebooni (founded in 782 B. C.) was not interrupted after the fall of Urartu and Achaemenidian Iran, but proceeded until our days. Erebooni became, archeologically speaking, the earliest core of Yerevan and preserved through it its initial, though slightly modified through the centuries, denomination: Erebooni—Erevooni—Yerevan.

In 1968, on the 2750th anniversary of the foundation of Yerevan, capital of Soviet Armenia, its ancient stronghold was almost completely cleared of the thick layer of earth deposited on it, due to the systematic excavations carried out during 18 years on the hill. The excavations have revealed the plan of the stronghold, showing a huge triangle in its outlines, and enclosed within mighty ramparts built on three rows in the south—eastern, comparatively less precipitous side of the citadel. Within the complex of the stronghold's buildings are found an external portico with six column bases, the temple of the god Chaldis, the palace of Argistis I with its peristylar courtyard, columned halls, a palatial temple, and a number of storerooms (fig. 1).

The monumental buildings of the citadel—the palace and the temple—were richly decorated with wall-paintings, the over-all extent of which, according to our calculations, makes up 2000 square meters.

The excavations conducted during the last years at Arinberd, Karmeer-bloor and recently at Altin-tepe and Aznavourtepe (Turkey) have quite obviously shown that in Urartu architectural wall-paintings constituted an almost integral part of its monumental buildings—ecclesiastical as well as secular.

These wall-paintings have considerably changed our conceptions about the artistic decoration of the interior of Urartaean monumental buildings and have shown that the mural, as a field of artistic creation stood on a pretty high level.

Unfortunately, the deficient state of the wall-paintings doesn't give a sufficient idea about their character and content. Usually the excavations provide only separate friable pieces of plaster with the remnants of the paintings. But in spite of their bad condition these fragments reveal quite explicitly the proficiency of their originators and the richness of compositional forms involving geometrical and vegetal motives as

well as human and animal figures. Their religious themes imply a procession of gods, sacred animals and the tree of life, whereas the secular themes refer to hunting scenes, cattle-breeding and agriculture.

The composition of Urartaean wall-paintings is represented on a single plan and arranged in alternative rows and horizontally laid stripes. It is quite likely that such a combination derives from the earliest conceptions about perspective designs the depth of which is determined by the strictly measured rythm of the painting's horizontal stripes, with its figures developing upwards, as if towards the distant horizon. Sometimes the composition of the frescoes is reduced to a definite geometrical form—a disc or a frame (Karmeer—bloor).

Precisely for that reason, and in spite of the small size of the fragments that have reached unto us from the formerly large compositions, their restoration proved to be not too difficult a work, owing to the recurrence of their elements. That has allowed to restore on the reconstructed walls of the citadel the wall paintings of the exterior portico and of the peristylar courtyard while those of the small hall of the palace and of the portico of god Chaldis' temple have been partially repaired.

The technique of execution of the wall paintings has also been determined. It can be retraced that the markings on the walls were done by drawing lines and circles with a ruler and a compass. Then the contours of the pictures were drawn on the surface of these walls and thereafter painted in red. Stencils were not used for the paintings their designs are drawn at will, with a steady hand and in graceful lines, attesting to the great skill and expertness of the artists and their mastery of the graphic arts. And if that proficiency is convincingly enough revealed in the secular themes (hunting scenes, agriculture and cattlebreeding) and throughout the peculiarities of the painter's cast, with a typical nuance in the arrangement of lines and dimensions, the non-secular paintings never exceed the bounds of the official, strictly defined compositions and the precise manner of their execution. It is characteristic that while drawing ornamental motives or human figures the Urartaeaen artists kept to definite rules of proportional structures which were applied also in architecture. And yet, the wall-paintings of Arin-berd

may be distinuished not only by the arrangement of their details, but also by the harmony of their brilliant colours.

Light and dark blue, different shades of red, green, ochre and black were the colours usually laid against a light background. As we notice, the palette was not very rich, but the combination of brilliant and expressive colours created a sound effect, whereby the tonality of the paintings was mainly ascribed to dark blue and red. So far we have met no case of colour-mixing in the wall-paintings of Erebooni. As a rule they were applied separately. However, their different shades were obtained by increasing the density of the given colour, and possibly by applying a second layer of that same colour. The existing remains of the wall-paintings show that among the different colours which were applied on them dark-blue and black have been preserved relatively in a better state through the centuries.

Natural and artificial colours were equally used for these wall-paintings. A great quantity of briquettes of dark-blue colour was found in one of the vessels discovered on Karmeer-bloor, while the colours found on Toprakh-kalé were in the form of powder.

The methods that were applied by the Urartaeans for obtaining these colours were already known in Messopotamia. Thus, white colour was obtained from gypsum, black—from coal, red—from ferric oxide, while scarlet was obtained from lapis-lazuli in powder. Copper, tin, lead and a number of other metals and raw materials were also used for preparing colouring matters. The latter were applied to a thin coating coloured in white which covered a coarse one (compounded with straw) that was laid immediately upon unburnt brick walls.

Unfortunately the largest fragments of wall-paintings have been found among the excavated remnants sometimes piled up in several layers. Those which were lying with their face upwards have preserved their genuine state. The others, lying upside down, had left their marks on the layers of the demolished walls.

A few of the wall-paintings were covered with a layer of clay. They are probably related to the second period of Erebooni's historic life, when the damaged but still standing murals were coated during restoration work.

The comparison of the wall-paintings identical as to their composition and found in different parts of the Urartaean State,

from Arin-berd to Altin-tepe and Aznavour-tepe, reveals that they were achieved according to definite traditional rules, owing to which their elements assumed the character of legitimate forms. Besides, the principal theme of compositional structure depended not as much on the exclusive will of the patron, as on the age-old regulations established during the process of empirical creative searchings.

A similarity can be observed between the Urartaean and Assyrian wall-paintings, their ornamental topics, compositional arrangements and the interpretation of their elements. And though the Urartaean wall-paintings, and Urartaean art in general, show conspicuous signs of Assyrian influence, they assumed, during a long process of development, a characteristic colouring which has imparted to them an inimitable originality. Having adopted the decorative methods of Assyrian art, the Urartaean artists considerably improved them and introduced their own, characteristic achievements in the art of the Ancient East. The wall-paintings of the Assyrian centres, such as Dur-Sharrukin, Nimrud, Tel-Borsippa, etc.—have much in common with the Urartaean paintings; stepped turrets, rosettes, palmettos, pomegranates, the sacred tree with the deities standing on both sides of it, ornamental compositions of friezes, richly decorated discs and incurvated quadrangles, next to which are displayed the figures of winged bulls with human heads (Sheduh), of lions and of bulls prostrated on one foot.

Thus, the formation process of Urartaean monumental painting was closely interrelated with the art of ancient Assyria. Coming down from remote centuries Sumerian culture served, in all evidence, as a tradition for them, for the oldest models of its paintings have been found in the temple of Tell-Ukaïr (Urukian period).

Together with the wall-paintings, the Urartaeans assigned a considerable place to monumental sculpture, which embodied the earliest forms of the synthesis of the arts. That is revealed by such relics as the well-known Assyrian relief depicting the temple of Mussassir or the recently found relief in Adildjevaz, etc.

The wall-paintings of the exterior portico of the citadel. In 1968 fragments of the wall coating with the remnants of a mural pertaining to the half-demolished portico were found in the southern part of the citadel, in proximity of its external

ramparts (tables 1, 2). The portico represented an open gallery having six columns on the front side and a staircase stretching throughout its length.

The Urartaean artists didn't fail to take into account the scenic perception of the portico with its colourful murals viewed from the near as well as distant approaches of the citadel overhanging the surrounding territory.

Judging from the small fragments of the coating, the walls of the portico were covered with a painting, the compositional arrangement of which consisted of multiradial stars dressed in in a circle. The largest among them, regularly set along vertical and horizontal lines, enclosed in staggered rows similar but smaller stars set on a light-blue background. Over that mural, in the upper part of the wall (under the ceiling) was found a frieze, the reconstruction of which revealed the six ornamental stripes composing it.

The first or upper stripe was filled with rosettes, the second—with palmettos, the third—with palmettos coupled with blossoms. Then came a row of ornamental figures in the shape of stepped turrets, and beneath them are found sacred trees depicted with deities standing nearby. The frieze lying underneath was bordered with a garland of pomegranates with trifoliate circles in its lower part. It was coloured in red and dark blue, applied against a light background.[1]

The wall-paintings of the palace of Argistis I. The main parts of the palace of Erebooni were the peristylar courtyard with the temple of Soossy on the west and the assembly rooms. Judging from the separate fragments of the coating the walls of the peristylar courtyard were painted in red, while those of the temple of Soossy had a dark-blue shade, thus affording a harmonious unity of contrasting colours in that section of the palace (tables 3). As indicated by the available remains of the wall-paintings, all of the walls erected in the central part of the palace had a common, as to its compositional structure, frieze which consisted of stripes filled with the already

[1] New ornamental sculptures of fantastic animals projecting from the podium enclosing the staircase on both sides were achieved during the reconstruction of the portico in 1968. The sculptures were given the shape of Urartaean statuettes decorating the throne of the Urartaean king, as found at the excavations of Toprakh-kalé and Van. The original winged lion figuring with a human trunk and a stone face with inlaid eyes, was wholly covered with a thin sheet of gold.

mentioned elements of the portico's frieze and distributed, from top to bottom, in the following order: rosettes, palmettos, step-like turrets, sacred trees with the figures of deities standing close at hand, and a garland of fruits.

The image of sacred trees and deities, executed accurately and on a high artistic level within these palatial friezes, is worthy of attention. Thus, on a fragment pertaining to the upper part of the picture we can see that their dresses were not painted in a single shade but revealed additional hatchings emphasizing their trimming. In this way the artist modulated the size of the human figures and conferred an additional tonality to their colouration. Small elements, such as a tiara, are depicted unto their details in these figures (7,5 cm) showing, for instance, a cone ornamented in its upper part with drooping semicircles, whereas the lower part reveals a horn-like design symbolizing a deity.

We may notice some difference between the figures of sacred trees which were discovered in the palace and those which were found in the remaining part of the citadel: in the palatial wall- paintings their shape is more expanded.

It is quite likely that the temple of Soossy had, apart from the frieze, another wall-painting to which may have belonged the large palmetto found under the aspect of a fragment in front of the temple's facade.

The wall-paintings of the small hall of the palace. The small hall of the palace (8.0×17.0 m.) is found in the middle part of the complex of palatial buildings, on the east of the peristylar courtyard, to which it is connected by a couple of anterior apartments. The eastern wall of the hall has two niches, on the clay coating of which the hardly perceptible traces of the original wall-painting have remained. (tables 8, 9).

During the excavations conducted in 1961 a large fragment of a mural (1,28×1,53 m), well preserved in its lower part was found near the western wall. It represents a large bull, lying prone on one knee before a large figure resembling a square, the sides of which are incurvated, and wherein a circle ornamented with a rosette and other elements is inserted (table 10—14).

The mural of the lower part of the wall began at a height of 0.42 m. from the level of the ground. It figured a large belt

1.28 m. high, with horizontal articulations. The upper part of that mural figured a row of palmettos, as is usual for the murals of Erebooni; the lower—a row of steplike turrets, and beneath them—sacred trees and deities standing by their sides. Under that row was drawn a stripe depicting prostrated bulls (table 10) and large figures resembling incurvated squares. The extension of that composition shows that bulls have been replaced by lions (table 12). Beneath that large belt we meet again a row of sacred trees, and below it a stripe of ornaments in the shape of a garland of suspended fruits (discs, decorated on the lower side with trifoliate figures and reminding of the pomegranate).

The separate large stripes of that mural are divided, in their turn, into narrow ones decorated with rosettes corresponding to the usual Assyrian ornaments figuring, for instance, on the Balavatian gates of the palace of Shalmaneser III.

Thus, besides the paintings of the frieze, which is similar to the friezes of the former premises, a new compositional design of wall-paintings appears in the small hall of the palace. Meanwhile, judging from the separate fragments found in this place, such as a big eye, a hand or the parts of a wing, that hall was decorated, thematically speaking, considerably more sumptuously.

Incidentally, we may remark that the southern wall of the hall has, on a level of two meters above the ground, three cavities which should probably be ascribed to the bronze nails—„ziggaties"—by means of which the rugs and the fabrics additionally decorating the interior were fastened to it.

The richness of the hall's decorations, the walls of which were almost completely covered with murals, conformed with the apartments preceding the hall. Unfortunatnly, however, their murals have not been preserved as much as those of the hall.

The wall-paintings of the large hall. The large hall (12.5×49.0 m.), located in the eastern part of the palace, was its last extension (second period of the palace constructions). And though it was found in a new building, the hall, together with the apartments preceding it, was isolated from the remaining premises so far as its entries opened on the citadel's square, on the opposite side of the temple of the god Chaldis.

Inasmuch as the hall was compactly built all over its contour, it was illuminated from above through window openings made beyond the ceiling of the aparatment adjoining it.

Of the five wooden columns erected on the longitudinal axis of the hall there are left only four of the bases made of hard tufa, each of them bearing the following cuneiform inscription:

„By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, built this house".

The walls of the large hall were apparently painted unto a level of 4,5 m. and in such an aspect that hall should be considered as a remarkable production of Urartaean art. However, in the last period of its existence it served as a wine store this fact is attested by the large vessels dug into the earth which have been found during the excavations. Therefore, it is by mere chance that a few beautiful fragments have remained of the once sumptuous frescoes of the hall. It is quite probable that in the Achaemenidian epoch the remainders of the wall's clay coating, found in the north-western section of the hall together with these fragments, were gatherd, rammed and levelled unto a height of 0.40 m. for covering the bodies of the jars. In this way these wonderful wall-paintings have reached unto us kept into the thickness of the clay. They involved religious as well as secular themes. To judge from the available remains, the latter, although revealed for the first time in Urartaean art, implied rich multisecular traditions.

The mural fragments found in the thickness of the floor lend themselves to be restored, which makes it possible to reveal the topics of a number of compositional structures presenting many similarities with the art of the Ancient East—Assyria and Egypt in particular.

The wall-paintings of the large hall duplicate in their lower part the corresponding composition of the small one. Here also we find a large stripe, with the only difference that in front of the incurvated squares which are decorated with discs, we find, next to the kneeling bulls and the lions standing erect, fantastic beings in the aspect of winged lions and bulls with a human trunk, as is commonly met with in the Assyrian works of art (table 23). That large stripe had a framing similar to that of the small hall's mural: in the upper parts—palmettos, steplike turrets, sacred trees with deities, while in the lower—also sacred trees and garlands of fruits,

The extension of that wall-painting into the depth of the hall includes human figures standing before the incurvated squares instead of the kneeling bulls and the lions figuring in the previous wall-paintings. In this connection we may remark that in the images of bulls lying beside the sacred tree (made on the bronze helmets found in Tayshabaini, but originating from Erebooni) two kinds of deities are depicted: a) bearded and winged (cherubs), and b) beardless and without wings.

In the wall-paintings of Erebooni the figures of the bulls lying beside the sacred tree pertain only to the latter category.

Referring to the example of the large figure of a deity, we may assert that in the realm of painting, as also of architecture, the Urartaean artists resorted to the method of proportional distribution for the edification of their forms, that method being adopted as a rule in that branch of artistic creation.

Thus, it is evident that in this picture the width of the tiara served as a module for the determination of the size of all the figure (1×7), of the position of the hands (1×4) and level of the fringes (1×1) (fig. 3).

In front of that large figure of a deity there are four raws of sacred trees which, in this case, have ordinary sizes corresponding to the similar figures drawn within the large stripe framed on its upper and lower parts (table 26).

Right here, in front of the doorway, fragments of wall-paintings representing a procession of gods have been found; the upper parts of both of the trunks figuring on one of the fragments have been relatively well kept, while the rest has been severely damaged (table 15). The gods are figured beardless, decorated with horns and with ribbons dropping over the back. One of them is holding a bucket in the right hand and a sacred tree in the left. The other, on the contrary, holds a twig in the right hand and a bucket in the left. These figures are executed in a traditional style: identical faces for the gods, their attitudes restrained, the hands holding the twigs with the palms open (table 16).

In the wall-paintings implying a secular them such figures are usually drawn with one of the hands raised up and the palm closed, while here the artist who shaped this conventional figure holding a holy twig with the palm open hasn't changed the position of the fingers.

Under that painting, on the right of the doorway, is depicted a scene represeting sacrificial bulls. In all evidence, it is the-

matically related with the scene of the gods' procession (table 17). The animals are drawn accurately, with an ornamental layout of the upper part of the trunk, the analogous designs of which are often met with on the images of bulls made on the Urartaean bronze shields and on the stone-carved frieze found at Toprakh-kalé. The bulls are driven by a man of whom only the lower part of the trunk, also accurately drawn, has remained. It is worthy of notice that he is not driving the animals forward with a lash in his hand, as usually depicted in the analogous secular scenes, but is walking in front of them as if leading them after him.

A number of fragments, which can be classified in three groups according to the state in which they have been kept, were discovered in that hall (table 18). Thematically they are obviously related to the previous scenes. Their juxtaposition has revealed that the turrets stood in the same row and at a certain distance from each other, i. e. they had a strictly measured rythm, while the very intervals, which are taken into frames,were also decorated. These turrets are similar to the image of a building carved on a plate found at Toprakh-kalé and to the bone-carved turret, a fragment of which has been found at the excavations of Tayshabaini.

We can also detect a certain analogy between these turrets and the basalt-made cubical block found at the Kafkalessi excavations in Adildjevaz and considered by the archeologists as a sacrificial erection. Ii may be assumed that the turret from Erebooni also answered to religious requirements. In this case the thematic relationship between the above-mentioned scenes related with the templar procession of the gods with the sacred animals, becomes quite evident.

The upper part of the wall, where the mural came to an end, was ornamented with a frieze bearing the images of two alternately arranged sacred trees. One of them is bordered with a line, the upper part of which is semicircular. A similar image of a sacred tree is found in the layout of the frontal part of the helmets pertaining to Argistis I and Sardur II. The other image represents a sepatately standing stylized tree with elevated branches coloured in dark-blue and red.

A large-scale composition, the separate fragments of which offer an idea of its initial aspect, was drawn between the frieze and the above-mentioned stripe of decorative elements. Hunting,

cattle-breeding and agricultural scenes, among the various fragments of which those related to the hunting scene are remarkable for their details, are depicted here.

The main element of that composition is the chariot carrying a human figure. Of the former only the body has remained together with a wheel furnished with eight spokes. The figure standing on the chariot has been completely spoiled, except in its lower part which is covered with rich garments, as is suitable for a person of the highest rank.

Another fragment shows the forelegs and a part of the breast of speedily running horse. Judging from its size it also belonged to the composition of the chariot (table 29).

Considered as a whole the hunting scene includes the relatively small figure of a man, evidently a pedestrian hunter, the lower part of whom has only remained. The comparison of that figure with the one standing on the chariot shows that the image of the king, or the notable person, is drawn in much bigger dimensions—fourfold the size of the hunter's—in accordance with the aesthetic principles of the Ancient East.

The hunting scene is laid on a natural background including separate pictures of trees, shrubs and a marshy spot overgrown with reedy thickets (table 32).

The animals hunted by the Urartaean king belong to various kinds. Among them we can neatly discern the picture of a leopard running headlong, which is accentuated by its flying tail. Among the animal-depicting models of Urartaenan art that highly successful compositional structure of an animal's figure is remarkable for its penetrating dynamism. Within the stripe drawn above the latter we can see the head of a wild bull heavily bent forward. Apparently the animal has been struck by the hunter's arrow and is shown at the moment of falling (table 31).

The figure of a calf hiding in a growth of reeds is also particularly interesting. The animal has succeeded in escaping from the hunter but has not fully recovered its senses and is scratching its ear with its hinder leg, evidently trying to pull off the arrow it has been pierced with. That figure enlivens in a great measure the whole composition of the hunting scene. The animal is drawn against a dark-blue background, while the thicket is reproduced in graphical lines (table 33).

Together with the leopard's picture both of these figures, utterly dynamic in expression, considerably modify our concepts

as regards the understanding of realism in Urartaean art. If we refer to the image of the calf we can be easily convinced that the painter has not only created a new compostional figure, but also revealed a highly sufficient anatomical accuracy in his description of the animal's musculature.

The secular theme has afforded to the Urartaean artist larger means for revealing his creative individuality. That has resulted in the fact that picturesque compositions drawn in powerful and expressive lines have appeared, as opposed to the unnatural forms of ecclesiastical mural paintings.

Unfortunately the fragments which are available do not allow to restore the hunting scene entirely. However, the general character of the composition is clear, though it is revealed to us in schematic outlines (fig. 4)·

Among the remainders of the wall-paintings there are also fragments related with the events which follow the hunting. Thus, one of them depicts a hunter—wearing an interesting garment and a headdress resembling a turban—who is making friends with and feeding two dogs (table 34). The other fragment bears the wonderful picture of a gamboling horse, the saddle and the harness of which have been removed. The figure of that animal is very delicately and gracefully depainted. A black horse, its eye appearing on the white patch of the muzzle, in speedy motion, and depicted on a dark-blue background, all of which produce a deep impression. The artist, who might have been restrained by the rules established in Urartaean art, has succeeded in this case to represent the image of the horse in such a way, that the beauty of the animal's movement is depicted with striking elegance (table 35).

It should be noted that the horse holds an important place in the thematic productions of Urartaean art. It can be seen under the aspect of a bronze figure among the objects found at the excavations of Altin-tepe and on the reliefs of bronze helmets, quivers and belts discoverd at the excavations of Karmeer-bloor. The sculptural image of a horse's head, remarkable for the anatomical accuracy, the expressiveness and the proficiency of its execution, is one of the most artistic artifacts found in that place. (tables 35, 36).

As to the hunting scene it makes no doubt that its topic was not unfamiliar to Urartaean art. Among many other analogical examples it should be noted that in Erebooni, on the

north-western outskirts of the city, that topic has been found under the aspect of a relief made on the bronze plates of three belts. On these reliefs the hunting scene is led with a chariot, together with pedestrian and equestrian hunters who are mounted not only on bulls, but also on lions.

The simplicity of their composition, as compared with those of the wall-paintings decorating the palace of Argistis I—especially the hunting scenes—should be underlined.

Together with the hunting scenes cattle-breeding is also represented in very interesting murals, the fragments of which were found separately and at different times—a fact that doesn't contribute to establish the unity of their composition. And yet we may conclude that one of these compositions represents a flock of small cattle. The scenic composition is quite extended—a flock of cattle moving in two different rows. In this way the painter shows the dimensions of the flock which is shown expanded in breadth. At the same time the figures of the animals are drawn in close succession, so that each of them is partly concealing the other. The figures following each other in both of the rows are outlined in black in order to avoid their mingling, thereby producing a definite chromatic and compositional effect. Here, as well as in the previous cases, the observance of the artist for the details of the figures, irrespective of their relatively small dimensions, is rendered evident. Thus, for instance, the sheep's wool is depainted in little curls surprisingly alike their real aspect.

The upper end of the flock (on the left of the painting) draws our attention not only for the fact that it has been quite well preserved, but also for the manner of expression (table 38). In that part of the mural the picture of a shepherd who is leading the flock has been kept in full length, with the exception of one of the legs which is missing from just below the knee. Th man is wearing a long and beautiful dress, probably a felt cloak. His headdress is also very original—a soft hat with a couple of coiled ribbons hanging from behind.

The shepherd is driving the flock with a lash, holding it above his head. Significantly enough, the lash is firmly grasped in his fist. In this picture there isn't the slightest trace of formalism which might be observed in the scene of the gods' procession—where the deities hold palm twigs in the open palm of the hand.

In front of the shepherd and immediately ahead of the flock is seen the picture of a huge and shaggy black dog moving on with its mouth open. Another dog, the tail twisted and the head turned back to the flock, is walking in front of it (table 41).

Meanwhile, as though unsatisfied with such an expressive arangement of figures, the artist, having depicted a scene of everyday life devoid of any formal character, adds a new element to its composition, thereby reproducing identically its natural aspect. This additional figure is that of a new-born lamb the shepherd is carrying cautiously in his hands. Throughout that composition the painter's keenness of observation involves the details of the daily industrious life of Urartaean cattle-breeders. However, it should be assumed that in the wall-paintings of that hall the topic of cattle-breeding was implied in different compositional exhibitions. For instance, one of its fragments represents a cow grazing in a pasture, only the anterior part of which has remained (table 38).

The next secular theme implied in the wall-paintings of Erebooni is agriculture as depicted in the scenes of land tilling. Unfortunately, only small fragments have been kept from the latter, a fact which allows to speak only about their topics. Thus, one of the fragments shows a bull's head, its yoke and the upper part of a man's figure driving the bulls with a lash. The tiller is shown bareheaded, with a curly hairline. He is wearing a shirt with the sleeves turned back. Another similar fragment shows bull figures kept in a considerably better state, but with the almost obliterated contours of a human figure. In all evidence, together with the previous analogical fragments, they represented a broad agricultural scene making an extensive composition (table 37).

The picture implying an agricultural topic was drawn next to the hunting and cattle-breeding scenes so far as in antiquity all of these were equally considered as food-providing spheres of human activity.

It is no less worthy of notice that in the wall-paintings of the great hall, through the hunting, cattle-breeding and agricultural scenes, nature has been equally depicted. We see in them the genuine picture of a forest, separately standing trees and even birds sitting on their branches.

The above-considerd Urartaean wall-painting depicting hun-

ting and agricultural scenes is particularly interesting from an artistic point of view and has a great importance for the comprehension of life conditions in Urartu.

Unfortunately, it is not the same with the wall-paintings involving a military topic, the half-obliterated remains of which have hardly reached unto us. One of these fragments has retained three figures which evidently belong to an extensive composition depicting soldiers marching in formation. The available details of each of the warriors' image afford a general idea about their clothes, headdress, shoes and equipment. Their clothings were short, just unto the knees; their heads—covered with broad-brimmed hats, the rims of which were rounded upwards; the boots—wattled from the heels to the knees; their outlet—worn on the back (table 50).

To judge from the reliefs of a great many bronze-made artifacts, the infantry-men depicted in the wall-paintings should figure along with the cavalry and the war-chariots. In all evidence, the above-mentioned fragments, which cannot be brought together into a single composition, belong to the latter kind of murals.

Among many other interesting fragments a small one representing the head of a horse catches a glimpse at tackled horses striding along. That is evident from the position of the belts on its breast drawn on the forepart (table 50).

While carrying out investigations on Assyrian palatial reliefs B. B. Piotrovsky has shown that their compositions consist of separate figures drawn according to patterns which were found in the painter's workshop. A great number of these patterns, together with various graphical sketches, have remained to this day, particularly those pertaining to the workshops of ancient Egypt.

On careful examination and comparison of these various reliefs one can neatly discern, affirms B. B. Piotrovsky, the combination, by means of individual figures depicted in different positions. Thus, for instance, a lion is attacking an impetuosly running chariot, but its figure has a restful appearance, while that of the king shooting an arrow is depicted on the chariot in such a position that the arrow is noticeably deflected from the needed directon. In other words the compositional and functional correlation between the different figures and the coordination of their actions has been upset. But in spite of that the proficiency of the artist has imparted to the various composi-

tions of these reliefs a definite refinement, ornamental integrity and persuasiveness, in view of which Assyrian art is considered as a truly realistic art of remote antiquity.

It is altogether possible that nothing of the like had ever existed in the traditions of the Urartaean artists, for we know that in their wall-paintings the rows are filled with the same ornamental motives, while on the helmets and quivers of the Urartaean and on many other bronze-made artistic artifacts we find duplicated images of horsemen and chariots. Without transgressing such regulations the Urartaean artist has been able to create ornamental compositions of another genre as those of the wall-paintings found at the excavations of the large hall.

And thus, the large hall should be considered as the acme of the palace of Erebooni where, along with the multiplicity of the wall-paintings, the extraordinary talent of the Urartaean artists and Urartaean artistic culture in general is displyed—thereby confirming its outstanding role and place in the imitative arts of the Ancient East.

The wall-paintings of the temple of god Chaldis. The large temple of the god Chaldis, consisting of two premises—the ziggurate and the portico furnished with a double row of columns—was erected on the square of the citadel and accounted for one of the monumental buildings of the above-considered architectural complex. In 1968, when clearing the ziggurate's facade, a cuneiform inscription was found amidst the excavated remains. It read as follows:

„To (the god) Chaldis, (his) lord, Argistis, son of Menuas, built this house... Argistis says...". From these words it is not difficult to infer that ancient-Eastern traditions were implied in that building, according to which ziggurates were built only in such temples, which were dedicated to the country's supreme deity.

As to the architecture of the external forms of the temple it can be said they have much in common with Beit-Khilani, the well-known palatial form of Syro-Hittite architecture (tables 42, 43 44).

The temple of Erebooni, alike the other buildings, was richly decorated from outside as well as in the interior with wall-paintings and ornamental bronze shields which were found at the excavantions of Tayshabaini and had been offered to the god Chaldis by Argistis, son of Menuas.

To have an idea about these wall-paintings we should refer to the fragments of the wall-coatings excavated in 1950-1955 and the restorations which were achieved in 1968 on the walls of the partially repaired temple. The wall-paintings of the interior as well as those decorating the exterior had nearly analogous compositional designs, exceptions made of several friezes which were quite different from each other. Here everything else is settled within a usual range of ritual forms and topics. Thus, for instance, the inner walls and the portico were ornamented with a frieze and with stripes bearing the image of a deity (Chaldis), as well as paintings of a decorative character. The frieze, as far as we succeeded to renovate the designs and the colour of its separate fragments, proved to be identical to the frieze of the external portico of the citadel. Below it there was a row comprising the figure of a deity standing on a lion (0,61 m.). His right hand is lifted, the palm spread open; his left (completely spoiled) is stretched forward and holds some ritual object. His bearded head is invested with a tiara similar to those of the Assyrian gods. From the headdress a ribbon is falling on his back. Everything points to the fact that for such pictures the attitudes, the gestures and even the details are strictly elaborated according to the established rules (table 46).

In the Urartaean iconography the effigy of gods standing on animals is met in two cases, as indicated by the images imprinted on the bronze belts and on the seals discovered at the excavations of Karmeer-bloor. One of the gods is shown standing on a lion—that is Chaldis, while the other—Tayshaba, is standing on a bull, with the lightning in the hands, in conformity with the belief that he was indeed the god of war and thunder. Six large stones, with the image of god Tayshaba carved in relief (more than 3 m in height), have been found in Adildjevaz. instead of the lightning that deity holds a twig of the sacred tree in the hands. (fig. 5.)

In the Assyrian Pantheon there were many more deities related to animals. We know from the hisory of religion that in remote antiquity the gods were represented in the shape of animals, and that after their anthropomorphosis each of these animals became the symbol of a deity, its attendant. Judging from a drawing made on a reprint found at Toprakh-kalé, it can be assumed that the lion was kept at the Urartaean temples as a sacred animal.

Analogical compositions (kings standing on lions) are met in many works of art of the Ancient East. We may point out for instance, to the sculptural group found on the main facade of the sanctuary of Tel-khalaf, representing the chief of the Hittite-Suberian hierarchy: Tayshaba—the god of war and thunder; the goddess Khepet; Babiana—the sun-god, depicted in the Assyrian rock-carved images, etc... Hence, it makes no doubt that this topic, which had taken its source from remote antiquity, acquired a traditional character in the Ancient East.

Recurring to the paintings of the temple of Erebooni, we can notice that the upper part of the walls, in the portico as well as in the interior, was decorated with many-coloured rosettes (multiradial stars drawn in a circle) arranged in staggered rows on a uniformly dark-blue background. It is quite likely that such a composition was meant to reproduce the sky-vault together with the luminaries. The dark-blue area of the above-considered mural begins with a belt bordered with ribbons enclosing on both sides blossoms which are connected together. Owing to the colour range (red blossoms, green twigs ochry background—in a contrasting combination) the belt imparts a harmonious tonality to the whole composition. The above-mentioned ornament embellished with blossoms, was widely distributed in the Urartaean works of art. It is met with on the bronze shields of Argistis I and Sardur II, found in Tayshabaini but originating from Erebooni. That same ornament decorates the beautiful silver lid of a vessel bearing concentric golden stripes and an inscription of Argistis I, also found on Karmeer-bloor.

The proportions adopted in the structure of the wall-paintings should also invite our attention. The main decorative elements are the rosettes which are set in chessboard order within a network of squares measuring 4.4×4.4 cm each. That size was adopted as being equal to 1/4 . 17,5 cm, i. e. 1/3 the Urartaean cubit which is equal to 52,5 cm. The small rosette, set on a dark blue background, has a diameter equal to $1\frac{1}{2} \cdot 4.4$ cm.= 6.6 cm; the large one — $1\frac{1}{2}(1\frac{1}{2} \cdot 4.4 \text{ cm}) = 9.9$ cm. Inside the large rosette is drawn a circle, the diameter of which is equal to the sides of the squares—4.4. cm (fig. 6).

On the instance of that wall-painting as of the structure of the above-mentioned figures we may ascertain that the pro-

portions were observed to the smallest details in the Urartaean productions of art as also in architecture. And that points already to the fact that the aesthetic agreement between the forms of their designs relied upon a strictly established system of simple numeral correlations based on a concrete linear unity of measure—the cubit, and not the least on empirical quests prompted by personal conceptions of beauty.

The interior of the temple, which represents a large hall (7.3×3.4 m.), as well as the portico, were decorated with marvelous wall-paintings combining the same ornamental elements as above. Thus, the upper stripe of the interior frieze is ornamented with rosettes which include red and dark-blue incurvated squares laid one over the other in order to form eight-petalled stars. That stripe is bordered on both sides with ribbons inside which small circles ara drawn. Then comes a row of palmettos and below them a tier-shaped ornament with alternating colours. Under that stripe there is a row comprising consecutively drawn white figures—a calf and a goat depicted against a dark-blue background—evidently considered as sacred animals. In the next row there are sacred trees rhythmically alternating with upright standing deities invested with horned tiaras. That ornamental row is composed in such a manner that half of the deities stand with their back against the trees, in order not to transgress the principle of bilateral disposition. The deities are dressed in red and stand out against a dark-blue backgroand; they are bright-faced and the details of the figures are drawn in black. From a distance these small figures (7.5 cm in height) give the impression of a rhythmically ornamented row.

The theme of the sacred tree, with servitors of the cult standing next to it, is well known from numerous samples of Urartaean art (for instance, the patterns imprinted on the frontal parts of the helmets of Argistis I and Sardur II, etc.)

That topic is also inherent to the art of Mesopotamia where it originated at a much earlier period. In any case, its earliest examples can be seen on the palatial wall-paintings of Kar-Tukulti Ninutra (XIII century B. C.). Morgan's private collection includes the image of a twig crowning the head of a man, wherefrom it is inferred that the tree of life symbolizes the figure of deities reviving nature in spring.

Going back to the fresco of Erebooni we may finally notice that under the stripe decorated with sacred trees there is

a row of sacrificial animals, whereas a garland of stylized fruits borders the whole composition from underneath.

Therefore we may conclude that the temple of the god Chaldis , richly decorated with wall-paintings, together with the palatial buldings and the exterior portico of the citadel, was a wonderful production of Urartaean art. (tables 42—49).

The wall-paintings of Tayshabaini. The excavations conducted in 1949 have brought to light fragments of clay coating with the remnants of wall-paintings which are similar to those of Ereboooi. During a great fire which caught the citadel while the stronghold was attacked, the wall-paintings of the second-floor apartments broke down together with the ceiling. Therefore the fragments of the paintings which have reached unto us are scorched by the fire, the tones of their colours—greatly affected. Nevertheless, we have managed to gather and restore an ornamental ring which bears a radiating disc in its centre (table 51). That ring is outwardly decorated with stylized palmettos and picture of pomegranate trees. On both sides of the disc there were figures of lions and bulls with a human trunk. Their faces and their wings are partially preserved, as well as their dresses which are decorated with peculiar designs consisting of squares inserted with ornaments. Among these remains there is also a fragment partly figuring a lion's mane. At the excavations of Tayshabaini the remnants of the wall-paintings have been found only in one place. It is therefore quite clear that for the decoration of the interior of the citadel they didn't have the same importance as the wall-paintings of the Urartaean king in Erebooni.

And in spite of the fact that the remnants of the wall-paintings of Erebooni have been found as separate uncoordinated fragments which do not always gather into a single composition, their actual state bears nevertheless evidence to the great diversity of the thematical schemes lying at their basis. Therefrom we may conclude that the Urartaean wall-paintings, considered as a particular field of artistic creation, have won a very important place in the culture of Urartu and of the Ancient East.

Our album includes some interesting fragments of wall-paintings found at the excavations of Altin-tépé (Turkey, archeologist Tahsin Özgüc). Through their forms, the manner in which they have been performed and the variety of their colours, they have many traits in common with the wall-paintings of

Erebooni (the tree of life with the deities in front of it, geometrical and vegetal ornaments set in alternating rows, palmettos, rosettes, turrets as well as whole compositions). Along with the ecclesiastical themes secular topics hold a conspicuous place in wall-paintings of Altin-tépé (as in those of Erebooni), which have been found in the shape of separate fragments forming a rather narrow picture of the animal world. Judging from these fragments the scene is evolving in a forest. Here a lion (a figure often met with in the wall-paintings of Erebooni) has come across a deer. The painter has depicted these animals on both sides of a tree, facing one another in a strained attitude. The following part of the scene presents a dramatic issue: the lion has succeeded to knock down the deer and is carrying it away in its powerful jaws (tables 52, 53, 54).

The composition of the above-considered work, only a part of which has probably remained, is not connected with the utilitarian processes characterizing the everyday life of the Urartaeans, such as hunting, cattle-breeding, etc.—which were meant to provide food to man himself. Here a usual forest scene, stepping beyond the traditinal topics of Urartaran wall-paintings, is depicted. Therefrom it can be asserted that the fresco painting of Altin-tépé, as all the secular wall-paintings of Erebooni, considerably broadened our ideas on the diversity and the richness of secular topic schemes represented in these preliminary investigations of that interesting sphere of Urartaean culture—the fresco paintings.

The wealthy traditions of the Urartaean wall-paintings, involved in the following centuries in the newly arising architecture of the Armenians—the direct heirs of that ancient-eastern country—have been revealed under a new aspect. That evolutionary process becomes particularly evident if we direct our attention to the ornamental details of the early ecclesiastical buildings and khatchkars (cross-stones) now existing in Armenia. A great many ornaments, already known to us from the Urartean wall-paintings such as concentric circles, eight-petalled rosettes, palmettos, stepped pyramids, etc.—can be observed on these early-Armenian memorials.

The recurrence of these elements conclusively attests to the existence of an evolutionary process which begins from remote antiquity and betrays not only Urartaean but still deeper—Mesopotamian roots.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ЛИТЕРАТУРА

LITERATURE

1. **Հովհաննիսյան Կ. Լ.** Ուրարտական ճարտարապետություն: Ակնարկներ պատմական հայ ճարտարապետության, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1964:
2. **Ղափանցյան Գր.** Ուրարտուի պատմությունը (հետազոտություն ըստ բևեռագիր աղբյուրների), Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ „, հատոր 14, 1940:
3. **Մարտիրոսյան Հ. Մ., Մնացականյան Հ.** Նոր-Արեշի ուրարտական կոլումբարին: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր (հաս. գիտ.), № 10, 1958:
4. **Միրզոյան Ա.,** Երևանի անվան ծագման շուրջը: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, № 11, 1957:
5. **Մնացականյան Ս. Խ.** Հայկական մոնումենտալ որմնանկարչության պատմական նախադըրյալները, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, № 7, 1963:
6. **Арутюнян Н. В.** Биайнили (Урарту). Военно-политическая история и вопросы топонимики. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1970.
7. **Лосева И. М.** Новые археологические исследования отряда ГМИИ им. Пушкина на холме Арин-Берд, «Советская археология», № 2, 1958.
8. **Лосева И. М.** Раскопки урартской крепости города Ирпуни (Эребуни) на холме Арин-Берд, «Советское востоковедение», № 3, 1955.
9. **Матье М. Э.** Искусство древнего Египта. Изд. «Искусство», Л.—М., 1961.
10. **Меликишвили Г. А.** Древневосточные материалы по истории народов Закавказья. Наири-Урарту. Изд. АН Грузинской ССР, Тбилиси, 1954.
11. **Меликишвили Г. А.** Урартские клинообразные надписи. Изд. АН СССР, М., 1960.
12. **Оганесян К. Л.** Архитектура Эребуни. Арин-Берд I. Изд. АН Армянской ССР. Инст. археологии и этнографии, Ереван, 1961.
13. **Оганесян К. Л.** Кармир-блур IV. Архитектура Тейшебаини. Изд. АН Армянской ССР, 1955.
14. **Пиотровский Б. Б.** Кармир-блур II. Результаты раскопок 1949—1950 г. Изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1952.
15. **Пиотровский Б. Б.** Ванское царство (Урарту). Изд. восточной литературы, М., 1959.
16. **Пиотровский Б. Б.** Искусство Урарту. VIII—VI вв. до н. э. Изд. гос. Эрмитажа, Л., 1962.
17. **Пиотровский Б. Б.** и **Оганесян К. Л.** Раскопки урартских крепостей Эребуни и Тейшебаини (Арин-Берд, Кармир-блур), XXV Международный конгресс востоковедов. Докл. делегации СССР, Изд. восточной литературы, М., 1960.
18. **Флиттнер Н. Д.** Искусство и культура Двуречья и соседних стран. Изд. «Искусство», Л.—М., 1958.
19. **Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л.** Росписи Эребуни. Сообщения государственного Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. IV. К сорокалетию археологической деятельности музея. «Советский художник», М., 1968.
20. **Boris B. Piotrovsky.** Ourartou. Les éditions Nagel. Geneve. Paris, Monich.
21. **Tahsin Özgüç.** Altintepe: Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan v sepi. № 24, Ankara, 1966.

Որմնանկարների մաքրման, սևեռման, պատճենավորման և վերականգնման աշխատանքներին մասնակցել են.

Մաքրմանը՝ Ս. Նարիմանյանը, Վ. Գազազյանը (վերջինս նաև որմնանկարների ամրագրմանը)—տախտակներ 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, **Ն. Տրուխտանովան, Ս. Խոջաշը, Ա. Դեմսկայան**—տախտակ 12, 22, 23, 24, 49, **Կ. Ղաֆադարյանը, Մ. Իսրայելյանը**—տախտակ 11, 13:

Լուսանկարչական սևեռմանը՝ Ա. Վրույրը—տախտակ 11, 12, **Վ. Խաչատրյանը**—տախտակ 18, 26, 30, 31, 33, **Կ. Ղաֆադարյանը**—տախտակ 11, 13, **Ջիովանի Նոգարոն** (Միլան քաղաքի պոլիտեխնիկումի ճարտարապետական ֆակուլտետի գիտա-հետազոտական արշավախումբը Հայաստանում)—տախտակներ 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 55, 56, 57, 58, **Սևոյանը**—1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, **Վիշնևսկին**—տախտակ 9, 43, 44, 52, 53, 54 — վերցված Տ. Օզգյուչի Ալթին-թեփե գրքի 1-ին հատորից:

Պատճենավորմանը՝ բրիգադը **Լ. Դուրնովոյի** ղեկավարությամբ—տախտակ 45, 46, 47, **Ռ. Հարությունյանը**—տախտակ 7—20:

Բնական տեսքի վերականգնմանը՝ Ռ. Հարությունյանը, Գ. Մինասյանը, Ս. Փինոյանը, Ռ. Սարգսյանը—տախտակ 1, 2, 4, 5, 6, **Ա. Մելիքյանը, Վ. Կարապետյանը, Կ. Ծահինյանը**—տախտակ 8, 9, **Կ. Ավետիսյանը, Կ. Մարտիրոսյանը**—տախտակ 42 (եզրազարդից ներքև):

Գծագրերի կրկնակի կատարմանը՝ Ա. Մկրտչյանը—տախտակ 3:

Գծագրերի կատարմանը՝ Շ. Ազատյանը—գծագիր 1, 6, **Կ. Հովհաննիսյանը**—գծագիր 3, **Կ. Ղաֆադարյանը**—գծագիր 2:

Որմնանկարների վերականգնումները՝ Կ. Հովհաննիսյանի:

В работах по расчистке, фиксации, копированию и восстановлению росписей в натуре приняли участие:

По расчистке: С. Нариманян, В. Газазян (последний также и по укреплению росписей)—табл. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41; **Н. Трухтанова, С. Ходжаш, А. Демская**—табл. 12, 22, 23, 24, 49; **К. Кафадарян, М. Исраелян**—табл. 11, 13.

По фотофиксации: А. Вруйр—табл. 11, 12; **В. Хачатрян**—табл. 18, 26, 28, 30, 31, 33, 41; **К. Кафадарян**—табл. 11, 13; **Джиовани Ногаро**

(научно-исследовательская экспедиция архитектурного факультета политехникума города Милана в Армению)—табл. 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 58; **Севоян**—табл. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14; **Вишневский**—табл. 9, 43, 44. Табл. 52, 53, 54 взяты из книги Т. Озгюча «Алтын-тепе», том I.

По копированию: бригада под руководством **Л. Дурново**—табл. 45, 46, 47; **Р. Арутюнян**—табл. 7, 20.

По восстановлению в натуре: Р. Арутюнян, Г. Минасян, С. Пинoян, Р. Саркисян—табл. 1, 2, 4, 5, 6; **А. Меликян, В. Карапетян, К. Шагинян**—табл. 8, 9; **К. Аветисян, К. Мартиросян**—табл. 42 (ниже фриза).

Повторное исполнение чертежей: А. Мкртчян—табл. 3.

Исполнение чертежей: Ш. Азатян—черт. 1, 6; **К. Оганесян**—черт. 3; **К. Кафадарян**—черт. 2.

Все реконструкции росписей составлены К. Оганесяном.

The following people took part in clearing, fixation, copying and restoration of the wall-paintings life-size.

In clearing: S.Narimanian, V. Gazazian, (the latter in the fixing the paintings as well)—-tables 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41; **N. Trukhtanova, S. Khodgash, A. Demskaya**—tables 12, 22, 23, 24, 49: **K. Kaphadarian, M. Israelian**—tables 11, 13.

In photo fixation: A. Vruyr—tables 11, 12; **V. Khachatrian**—tables 18, 26, 28, 30, 31, 33, 41; **K. Kaphadarian**—tables 11, 13; **Giovanni Nogaro** (scientific research expedition to Armenia of the department of Architecture of the Milan Politechnical)—tables 15, 16, 17‘ 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 58; **Sevoyan**--tables 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14; **Vishnevsky**—tables 9, 43, 44. Tables 52, 53, 54 are taken from T. Ôzgöç's book „Altin-Tepe“, vol. 1.

In copying: the team headed by **L. Durnovo**—tables 45, 46, 47; **R. Harutynian**—tables 7, 20.

In restoration of the paintings life—size; R. Harutynian, G. Minassian, S. Pinoyan, R. Sarkisian—tables 1, 2, 4, 5, 6; **A. Melikian, V. Karapetian, K.Shahinian**—tables 8, 9; **K. Avetisian, K. Martirosian**—table 42 (below the frieze).

The drawings remade by A. Mkrchian—table 3.

The drawings made by Sh. Azatian—fig. 1, 6; **C. Hovhannissian** fig. 3; **K. Kaphadarian**—fig. 2

The reconsructions of the wall—paintings are made by C. Hovhannissian.

The text translated into Armenian by A. Avakian, into English by N. Harutyunian.

The album has been printed in the Etchmiadzin printing-house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR.

Type—setters: **S. Gudinian, K. Alexanian, K. Kurtikian.**

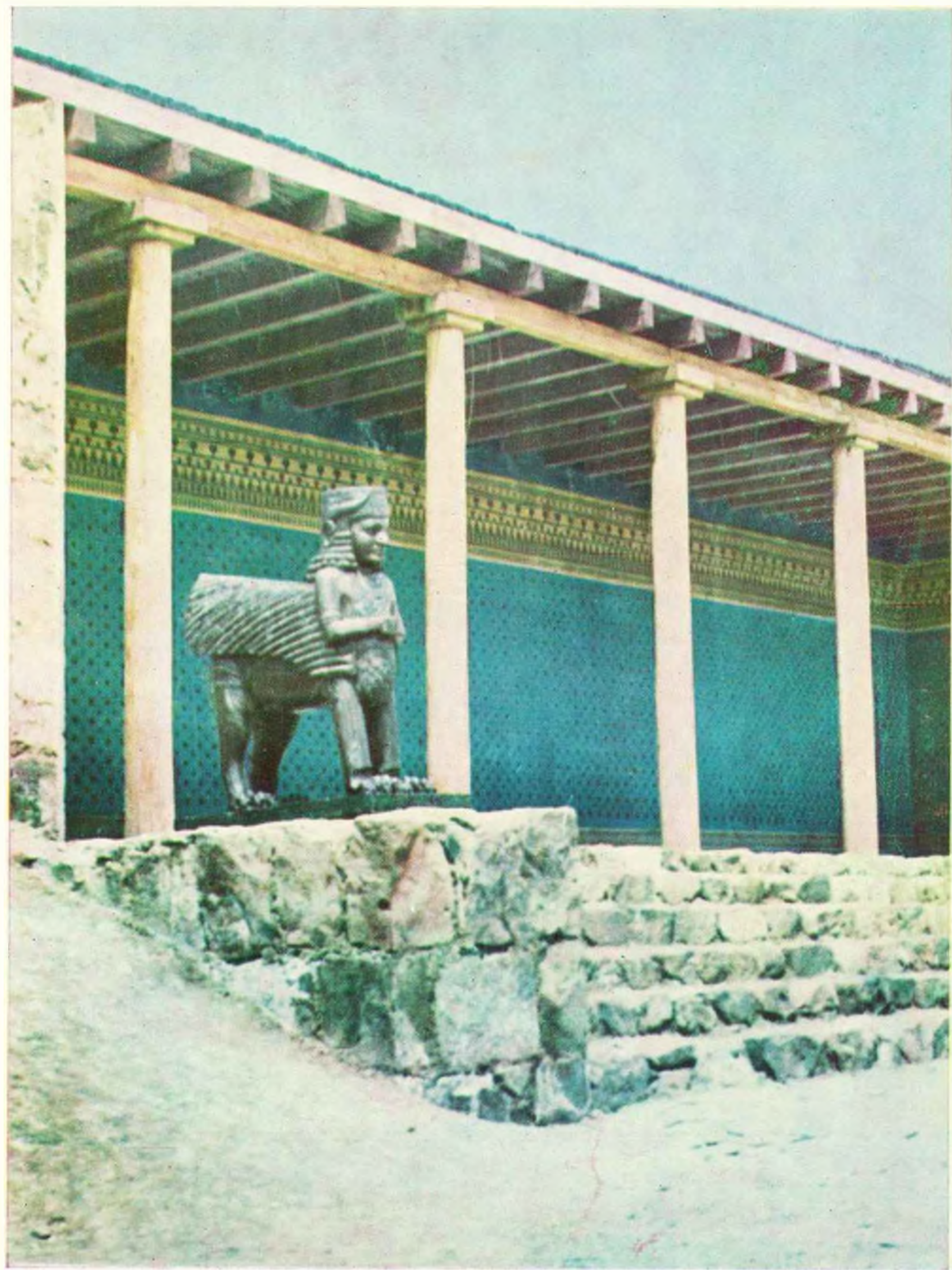
The author warmly thanks all the above-mentioned persons.

ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐ · ТАБЛИЦЫ · TABLES

1. Միջնաբերդի արտաքին սյունասրահը: Ընդհանուր տեսք: Վերակազմություն: Առաջին պլանի վրա սֆինքսի արդիական գեղազարդային պատկերը՝ նորինված արքայական գահի վրա եղած պատկերի օրինակով:

1. Наружный портик цитадели. Общий вид. Реконструкция. На переднем плане современная декоративная фигура сфинкса, изготовленная по образцу фигурки от царского трона.

1. The external portico of the citadel. General view. Reconstruction. In the foreground there is a modern decorative figure of a sphinx made after a model of the figurine from the royal throne.



2. Միջնաբերդի արտաքին սյունասրահը: Ներքին տեսք: Վերակազմություն:

2. Наружный портик цитадели. Интерьер. Реконструкция.

2. The external portico of the citadel. Interior. Reconstruction.

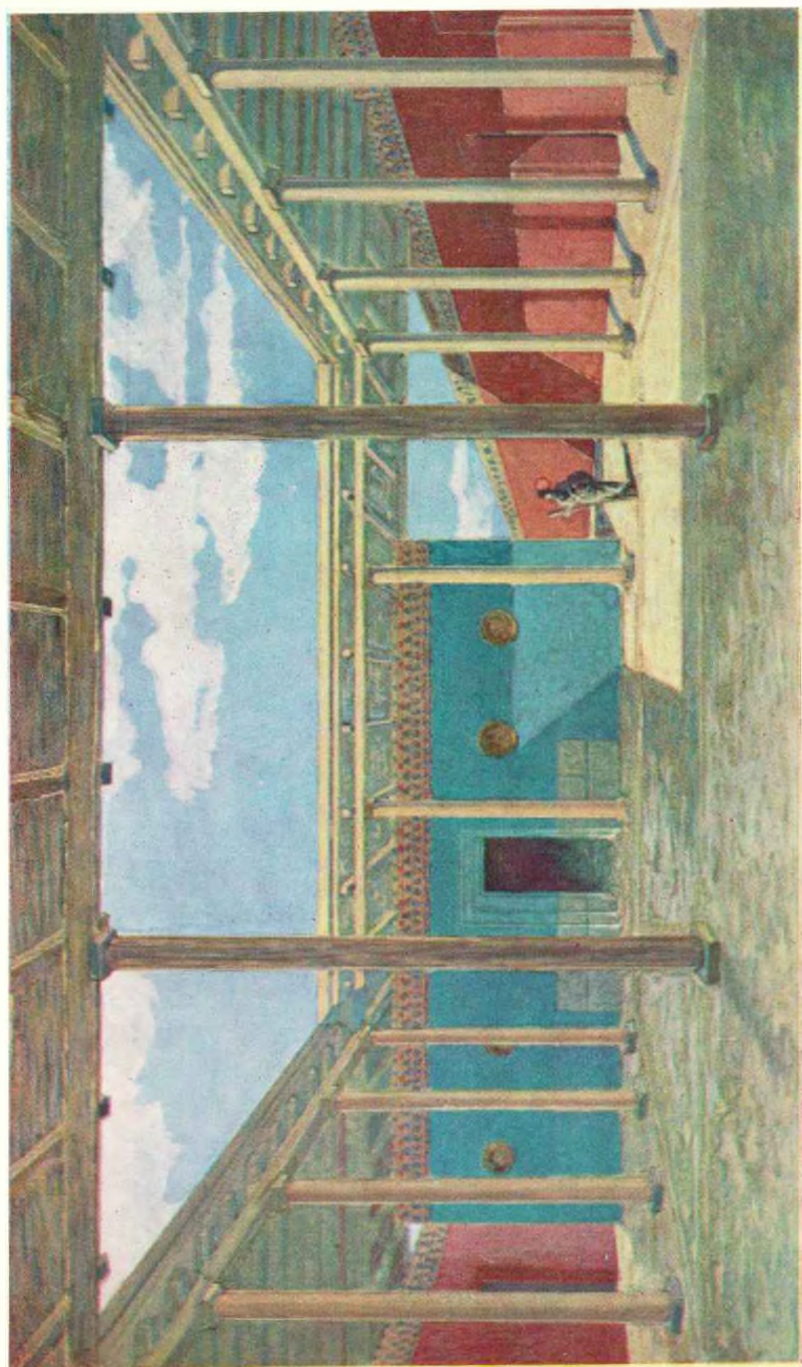




3. Պալատը: Սյունազարդ բակ: Տեսարան դեպի սուսի տաճարը: Վերակազմություն:

3. Дворец. Перистильный двор. Вид на храм суси. Реконструкция.

3. The palace. The peristyle court. View of the temple „Soocy." Reconstruction.



4. Պալատը։ Սյունազարդ բակ։ Հարավ-արևելյան անկյունը։ Վերակազմություն։

4. Дворец. Перистильный двор. Юго-восточный угол. Реконструкция.

4. The palace. The peristyle court. The south eastern corner. Reconstruction.



5. Պալատը: Սյունազարդ բակ: Որմնանկարների դահլիճի մուտքը: Վերակազմություն:

5. Дворец. Перистильный двор. Вход в малый зал с росписями. Реконструкция.

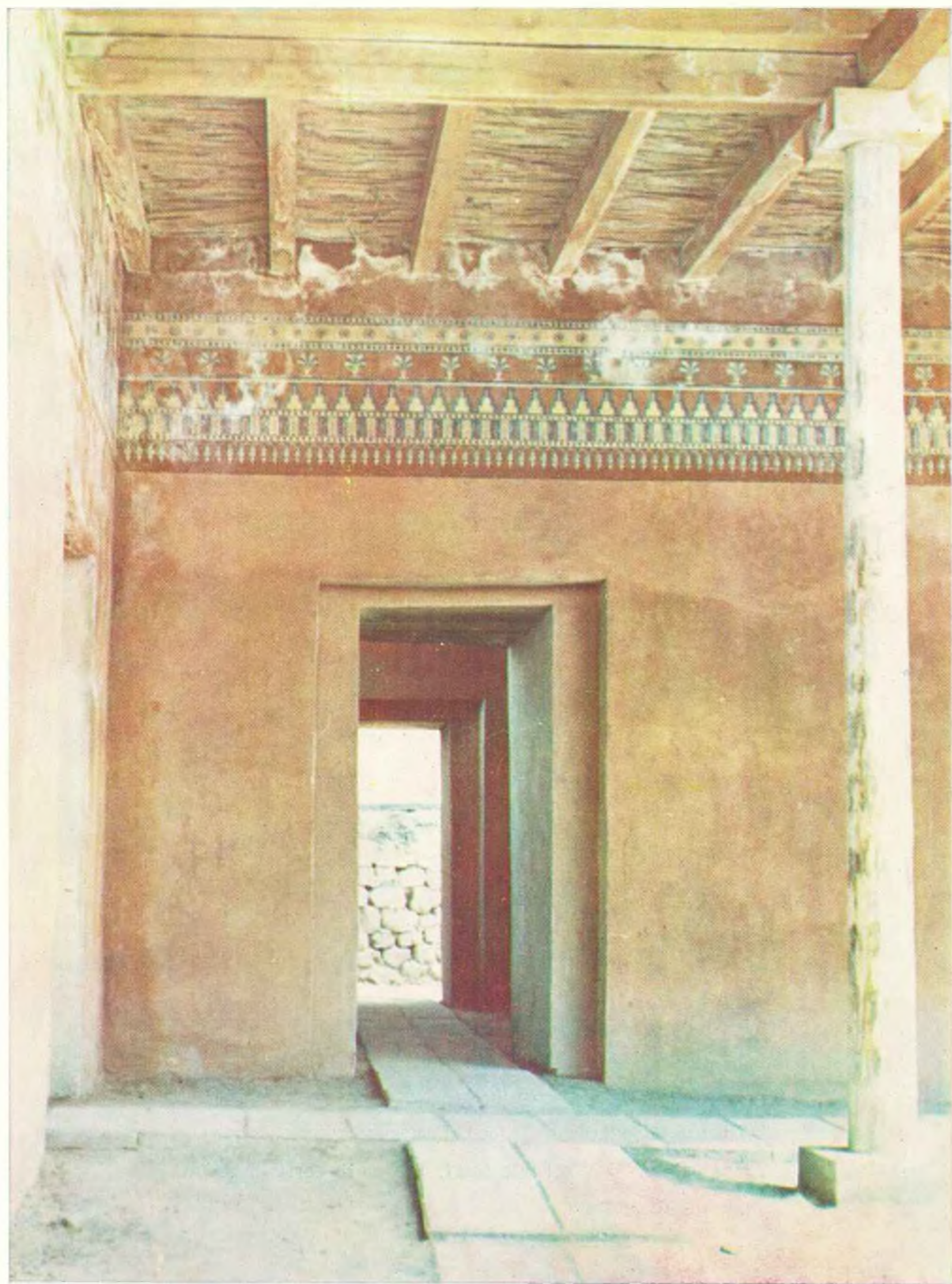
5. The palace. The peristyle court. The entrance to the small hall with the paintings. Reconstruction.



5. Պալատը։ Սյունազարդ բակ։ Որմնանկարների դահլիճի մուտքը։ Վերակազմություն։

5. Дворец. Перистильный двор. Вход в малый зал с росписями. Реконструкция.

5. The palace. The peristyle court. The entrance to the small hall with the paintings. Reconstruction.



6. Պալատը: Սյունազարդ բակ: Հյուսիս-արևելյան հատվածը:

6. Дворец. Перистильный двор. Северо-восточная часть.

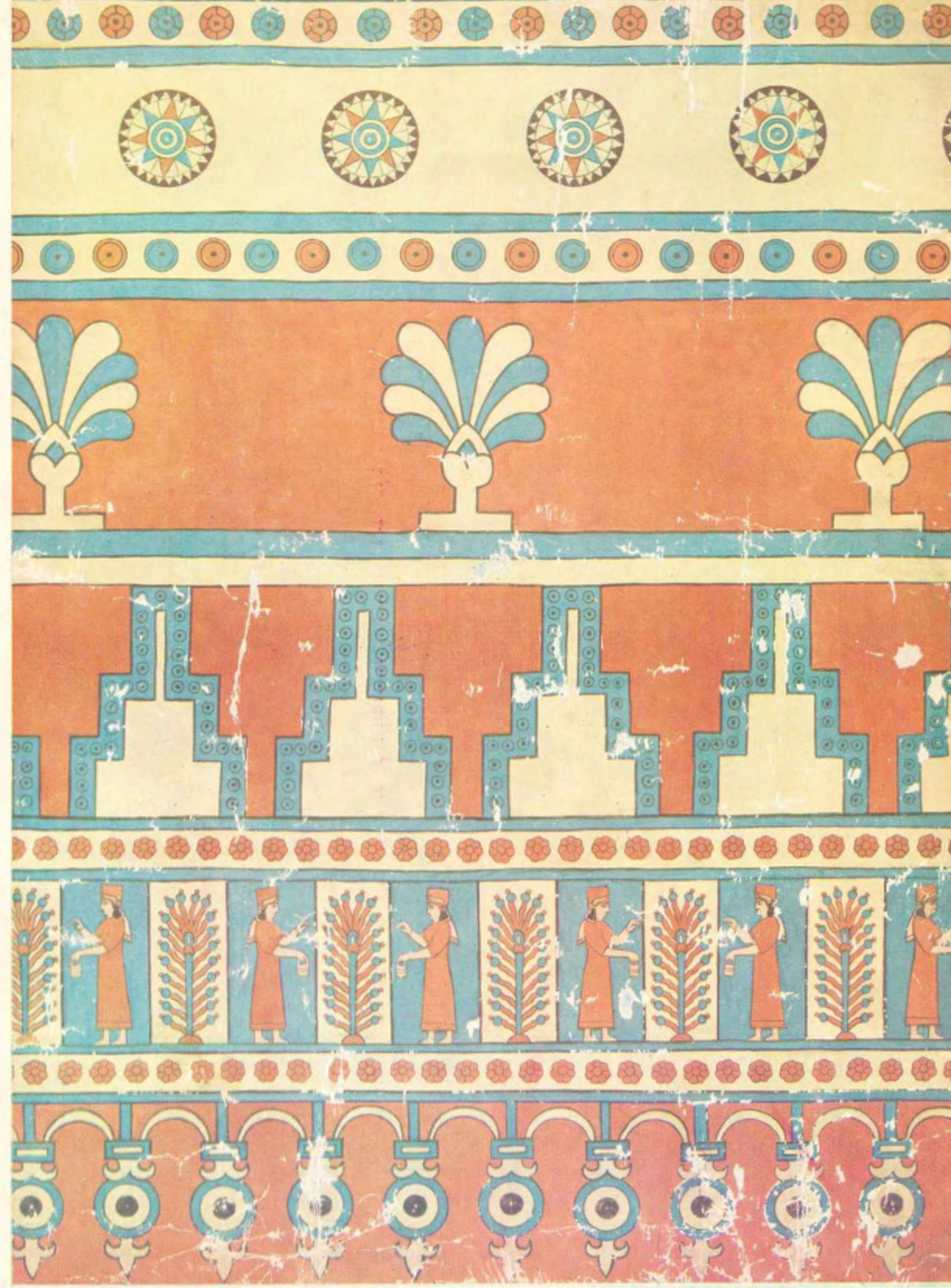
6. The palace. The peristyle court. The north—eastern part.



7. Պալատը: Սյունազարդ բակ: Որմնանկարի բեկոր: Վերակազմություն:

7. Дворец. Перистильный двор. Фрагмент росписи. Реконструкция

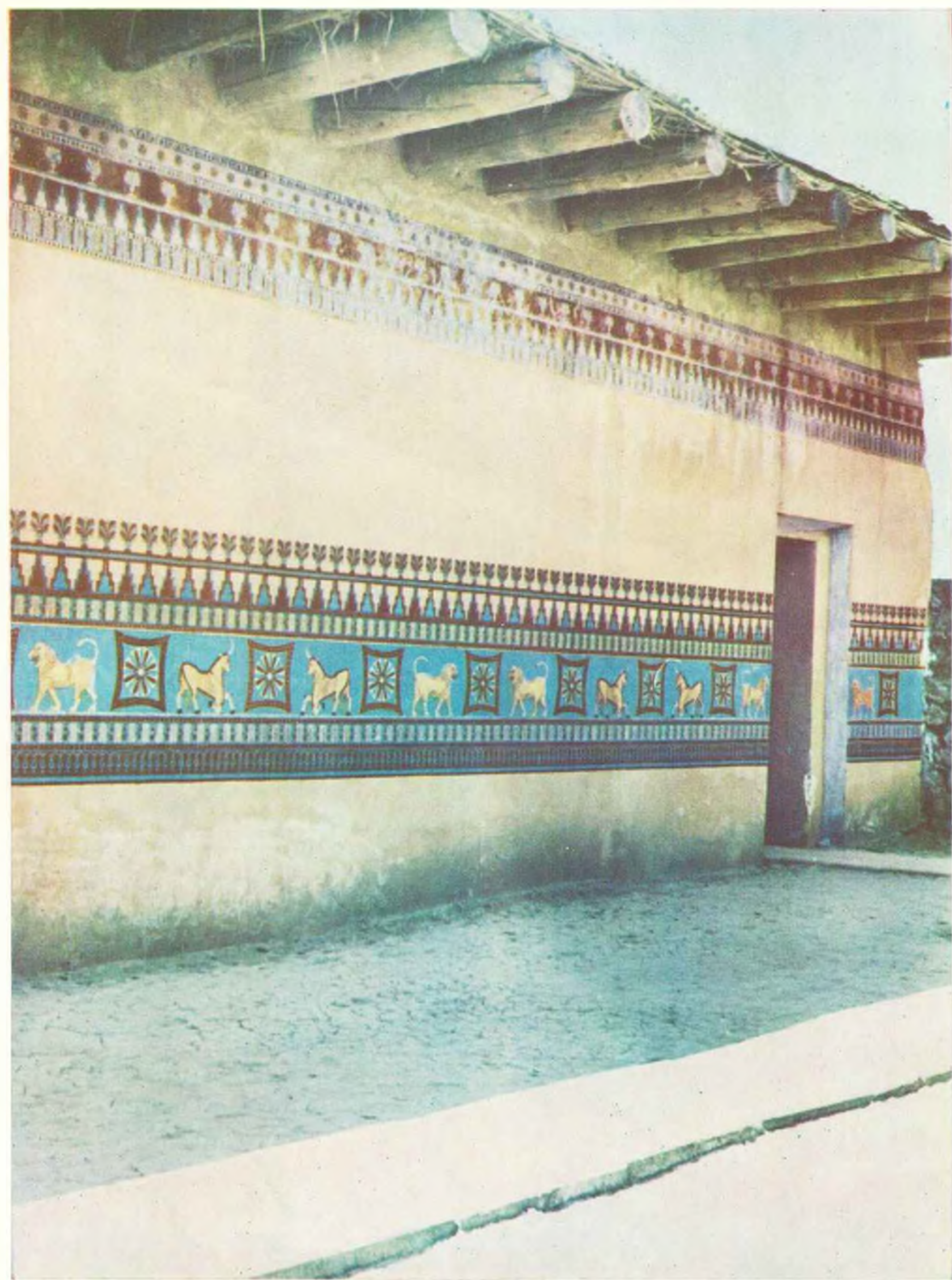
7. The palace. The peristyle court. A fragment of the painting. Reconstruction.



8. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Հարավ-արևմտյան որմնանկարներով պատը: Վերակազմություն:

8. Дворец. Малый зал. Юго-западная стена с росписью. Реконструкция.

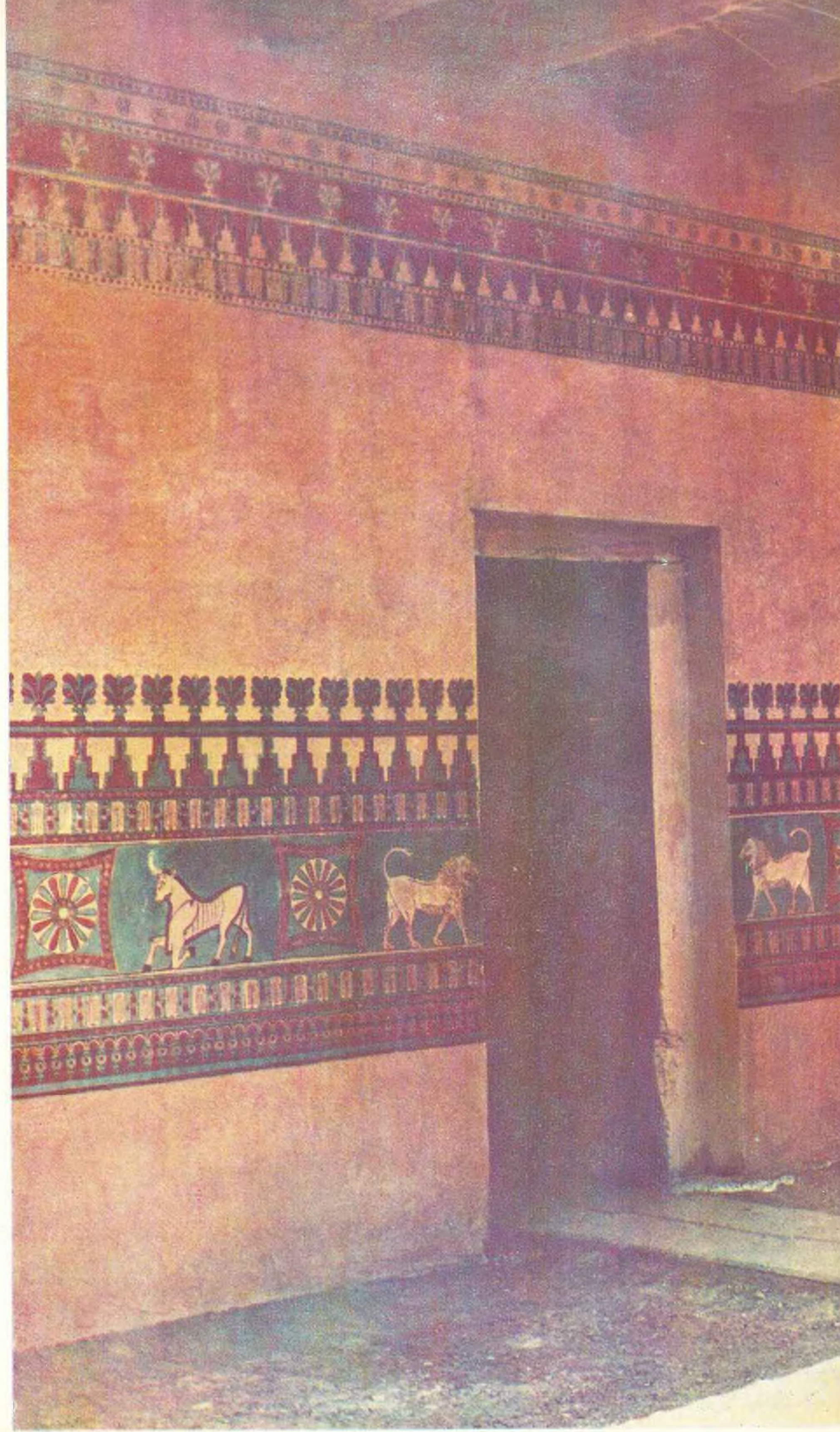
8. The palace. The small hall. The south—western wall with the paintings. Reconstruction.



9. Պալատը: Փոքր դահլիճ (№ 8-ի մանրամաս)։

9. Дворец.Малый зал. (деталь № Е).

9. The palace. The small hall. (Detail no. 8).



10. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Որմնանկարի բեկոր: Վերակազմություն:

10. Дворец. Малый зал. Фрагмент росписи. Реконструкция.

10. The palace. The small hall. A fragment of the painting Reconstruction.



11. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Հարավ-արևմտյան պատի [illegible] մնացորդները, հայտնաբերված պեղումների ժամանակ

11. Дворец. Малый зал. Остатки росписи юго-западной стены, [illegible] жены при раскопках

11. The palace. The small hall. The remainders of the paintings of the south—western wall discovered during excavations

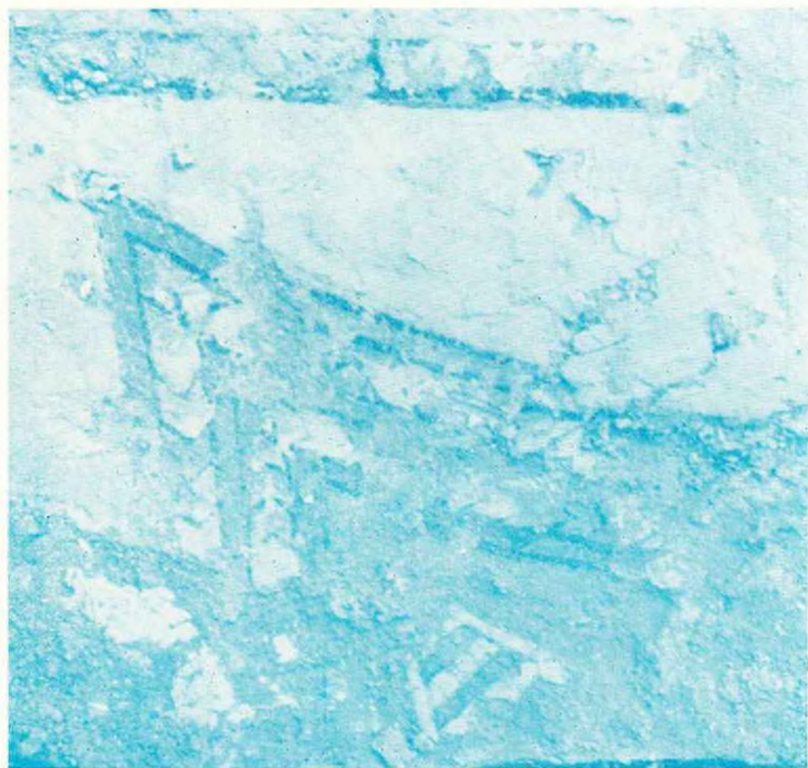


12. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Հարավ-արևմտյան պատի որմնանկարների բեկորներ:

12. Дворец. Малый зал. Фрагменты росписей юго-западной стены

12. The palace. The small hall. The fragments of the paintings of the south—western wall.

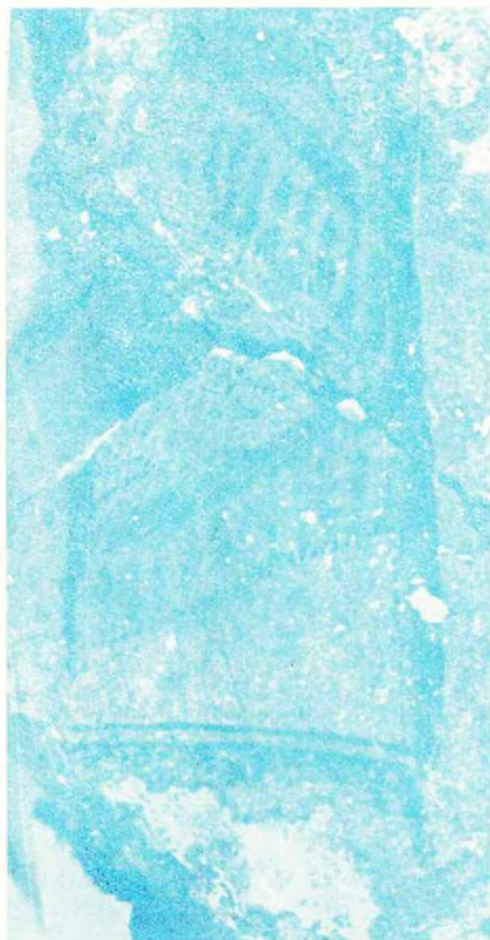


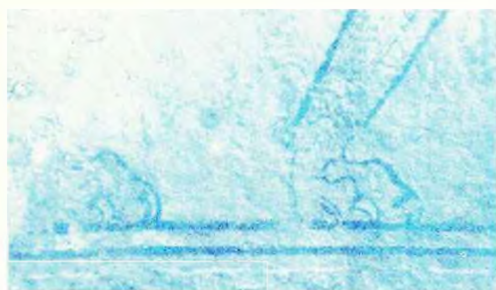


13. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Որմնանկարների բեկորներ: Առյուծի վրա կանգնած աստծո պատկերի մնացորդներ:

13. Дворец. Малый зал. Фрагменты росписей. Остатки фигуры бога, стоящего на льве.

13. The palace. The small hall. The fragments of the paintings. The remainder of god's figure standing on a lion.





14. Պալատը: Փոքր դահլիճ. Որմնանկարի բեկոր: Վերակազմություն:

14. Дворец. Малый зал. Фрагмент росписи. Реконструкция.

14. The palace. The small hall. A fragment of the painting. Reconstruction.



15. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Աստվածների շքերթը պատկերող, որմնանկարի բեկոր։

15. Дворец. Большой зал. Фрагмент росписи, изображающей шествие богов.

15. The palace. The large hall. A fragment of the painting depicting the procession of the gods.



16. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Աստված՝ ճյուղը ձեռքին (№ 15-ի մանրամաս):

16. Дворец. Большой зал. Бог с веткой в руке (деталь № 15).

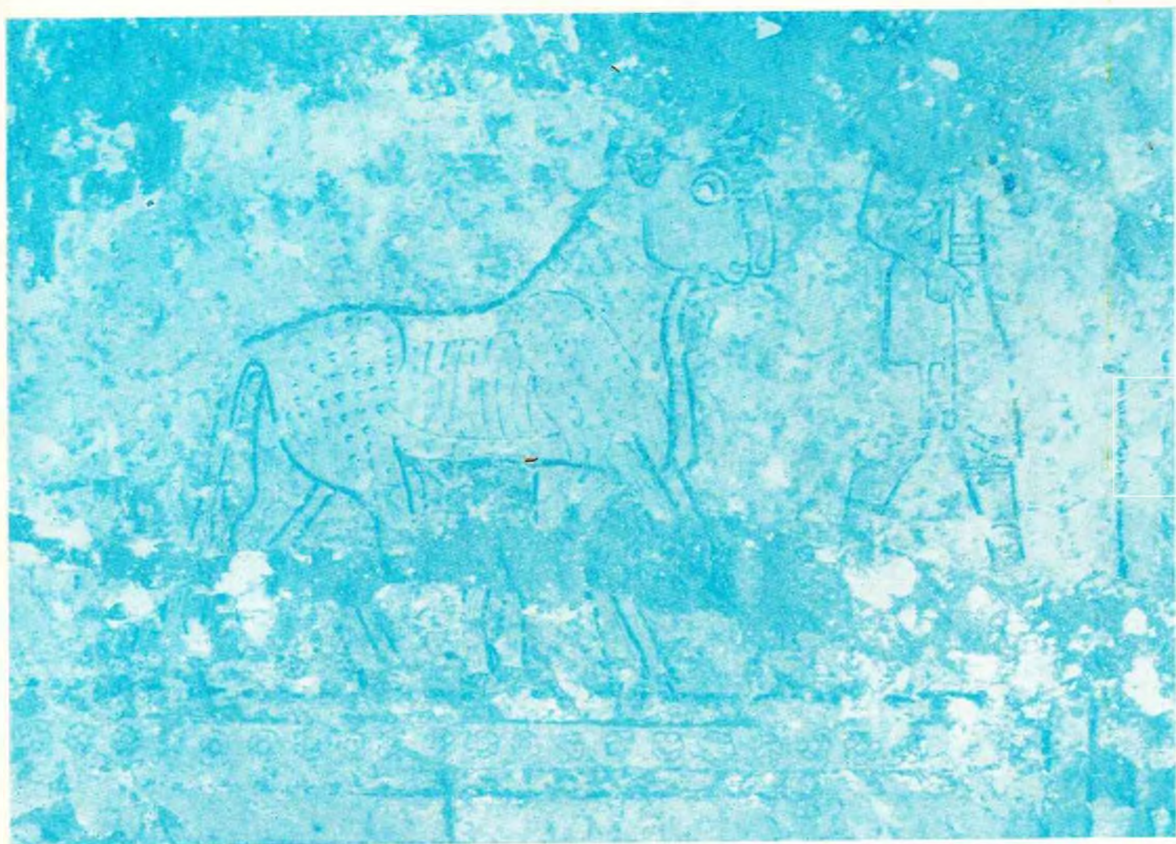
16. The palace. The large hall. God with a branch in his hand. (Detail no. 15).



17. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Զոհաբերության պատրաստված ցուլերի պատկերներ:

17. Дворец. Большой зал. Изображение быков, предназначенных для жертвоприношений.

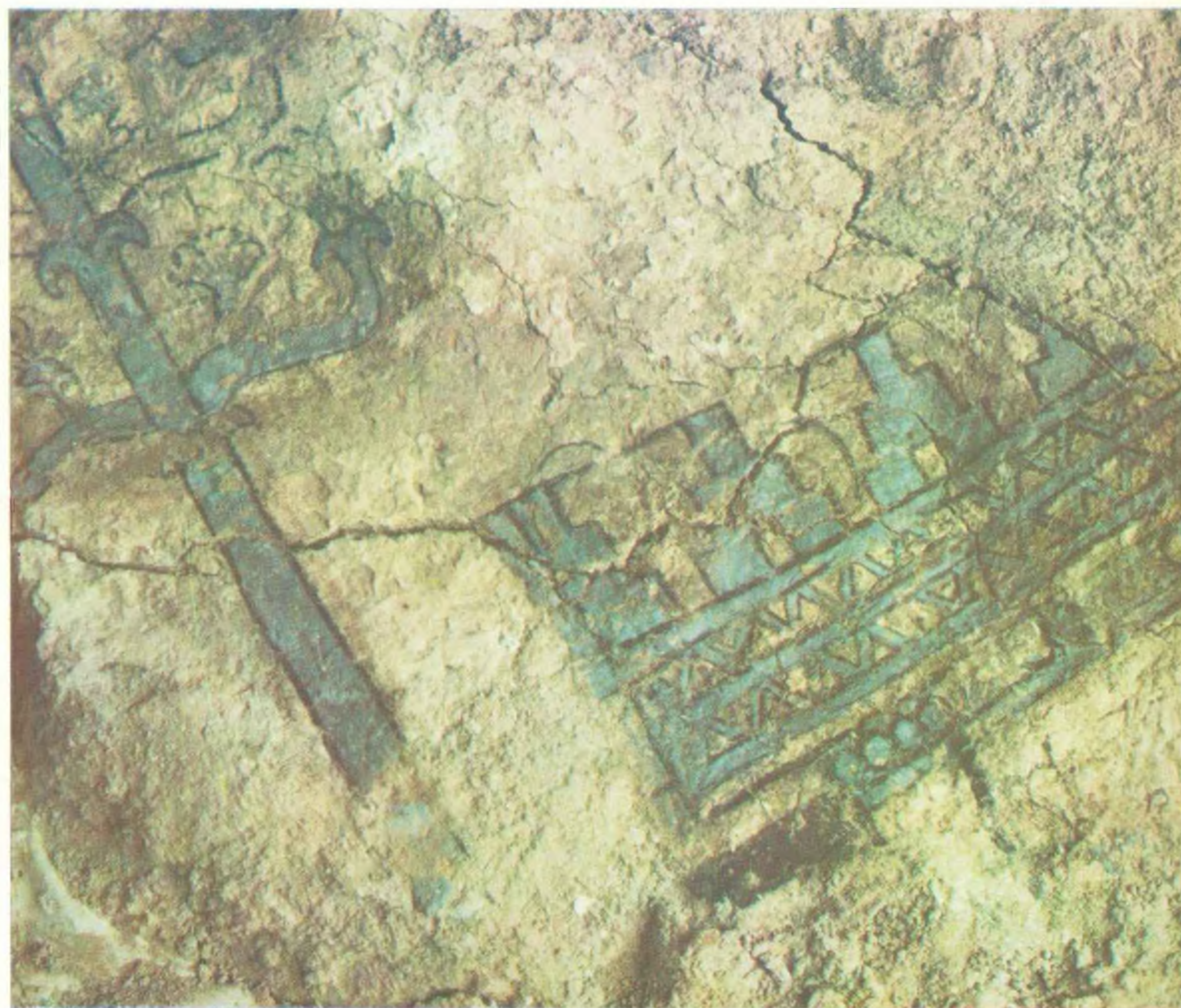
17. The palace. The large hall. The picture of the bulls earmarked for sacrifices.



18. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Շենքի ու ոճավորված սրբազան ծառի պատկերներով որմնանկարի բեկորներ:

18. Дворец. Большой зал. Фрагмент росписи с изображением здания и стилизованного священного дерева

18. The palace. The large hall. A fragment of the painting with a building and a stylized sacred tree.



19. Պալատ: Մեծ դահլիճ: Շենքի ատամնավոր քիվը պատկերող որմնանկարի բեկորներ:

19. Дворец. Большой зал. Фрагмент зубчатого карниза здания.

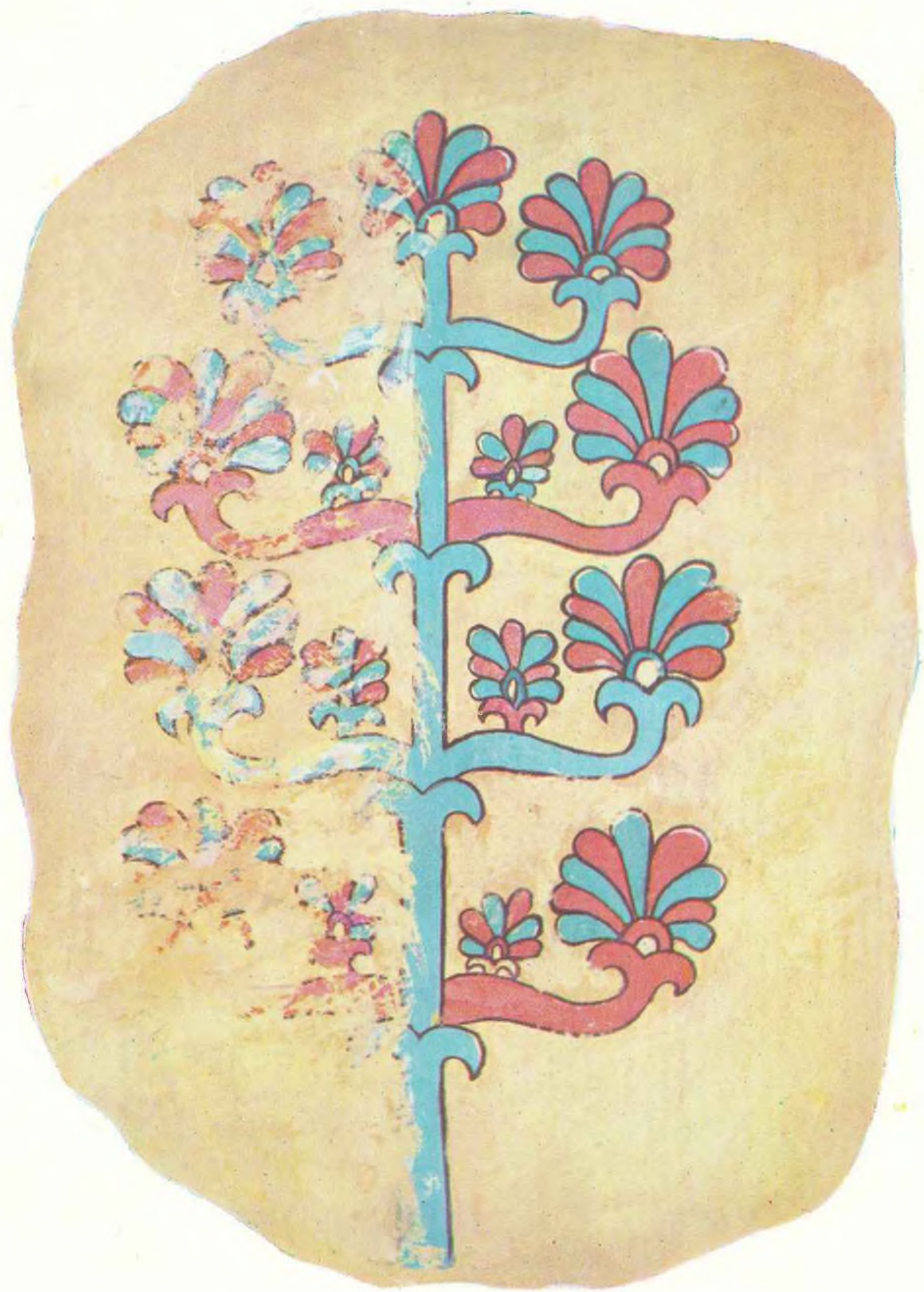
19. The palace. The large hall. A fragment of the painting made on the cogged cornice of the building.



20. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Ոճավորված սրբազան ծառ: Եզրազարդի հատված: Վերակազմություն:

20. Дворец. Большой зал. Стилизованное священное дерево. Части фриза. Реконструкция.

20. The palace. The large hall. A stylized sacred tree. A part of the frieze. Reconsrtuction.



21. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Եզրազարդի բեկոր։

21. Дворец. Большой зал. Фрагмент фриза

21. The palace. The large hall. A fragment of the frieze

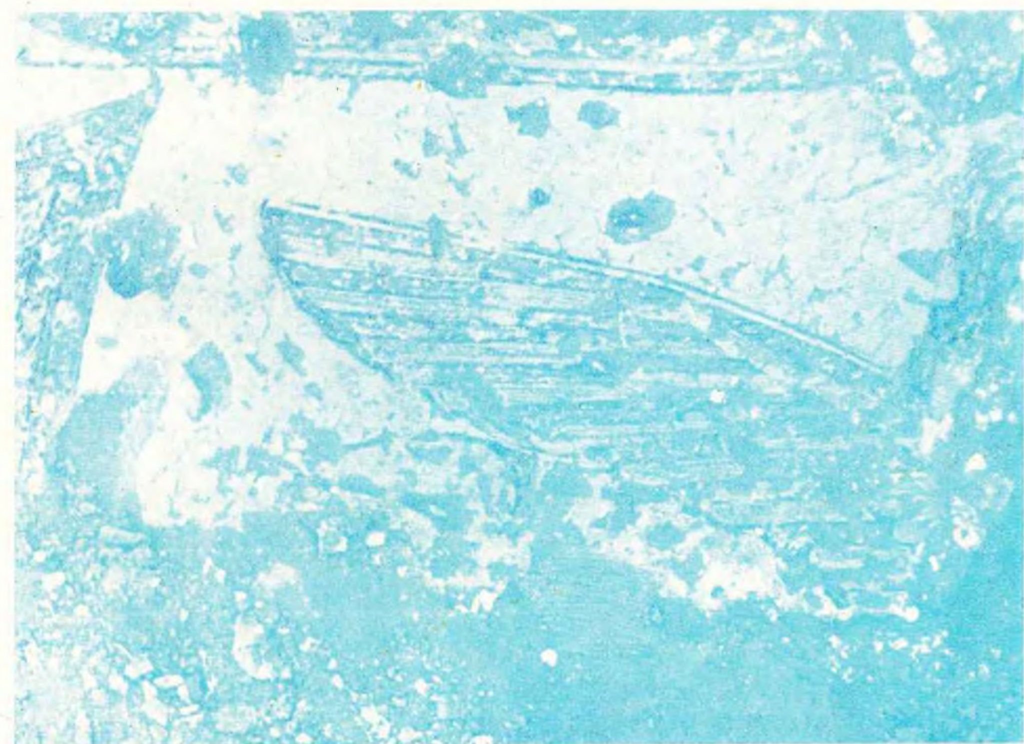


22. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Եզրազարդի բեկոր և պատի որմնանկարներ:

22. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписи стены и фриза.

22. The palace. The large hall. Af ragment of the wal atldnhe frieze.





23. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Մարդկային իրանով թևավոր առյուծի պատկեր (Շեդու)։

23. Дворец. Большой зал. Изображение крылатого льва с человеческим терсом (Шеду).

23. The palace. The large hall. A picture of the winged lion with the human torso (Shedu).



24. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Որմնանկարի բեկոր (№ 23-ի մանրամաս):

24. Дворец. Большой зал. Фрагмент росписи (деталь № 23).

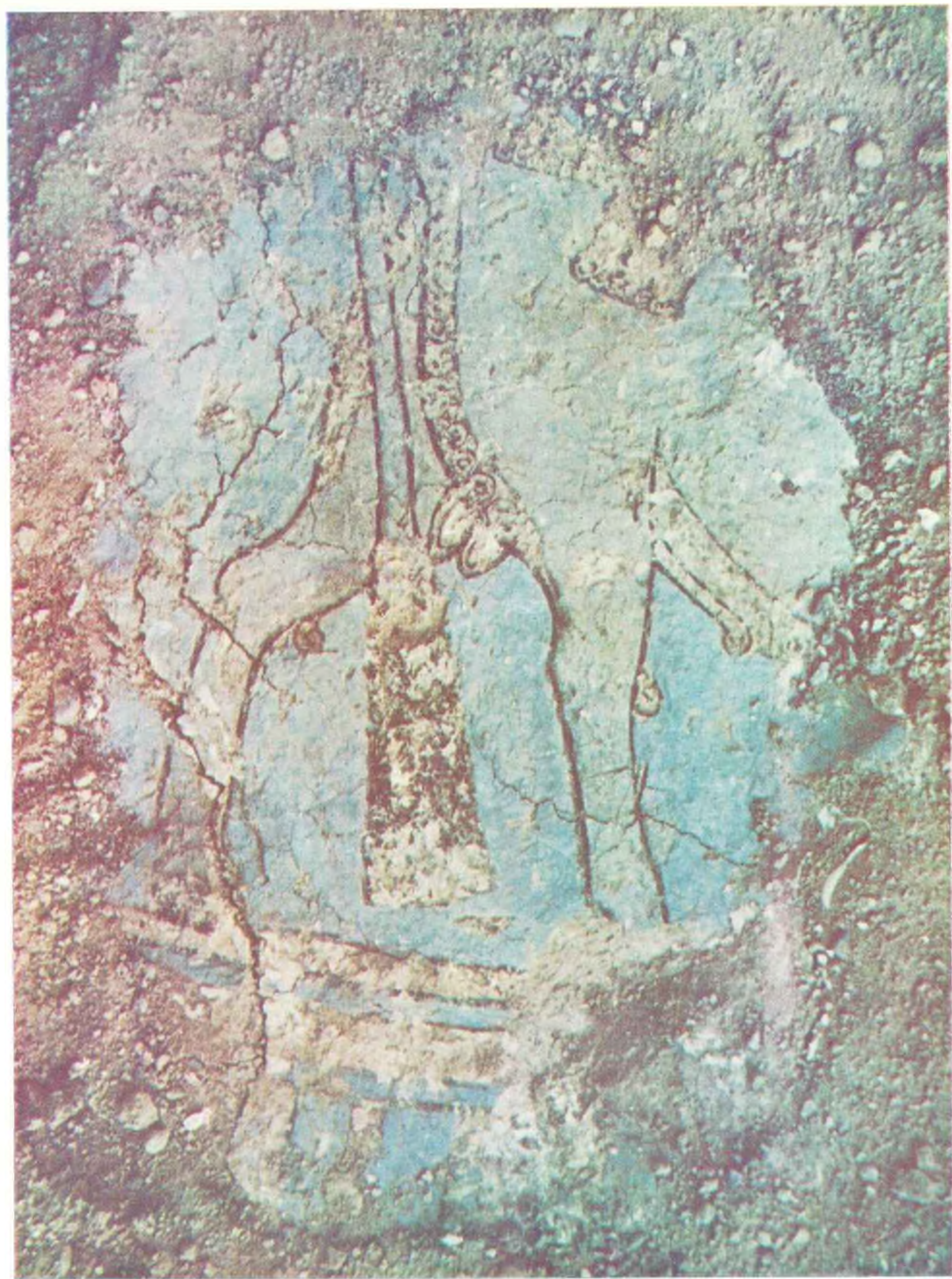
24. The palace. The large hall, A fragment of the painting. (Detail no 23).



25. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Ծնկաչոք ցուլի գավակը:

25. Дворец. Большой зал. Круп быка, упавшего на передние ноги.

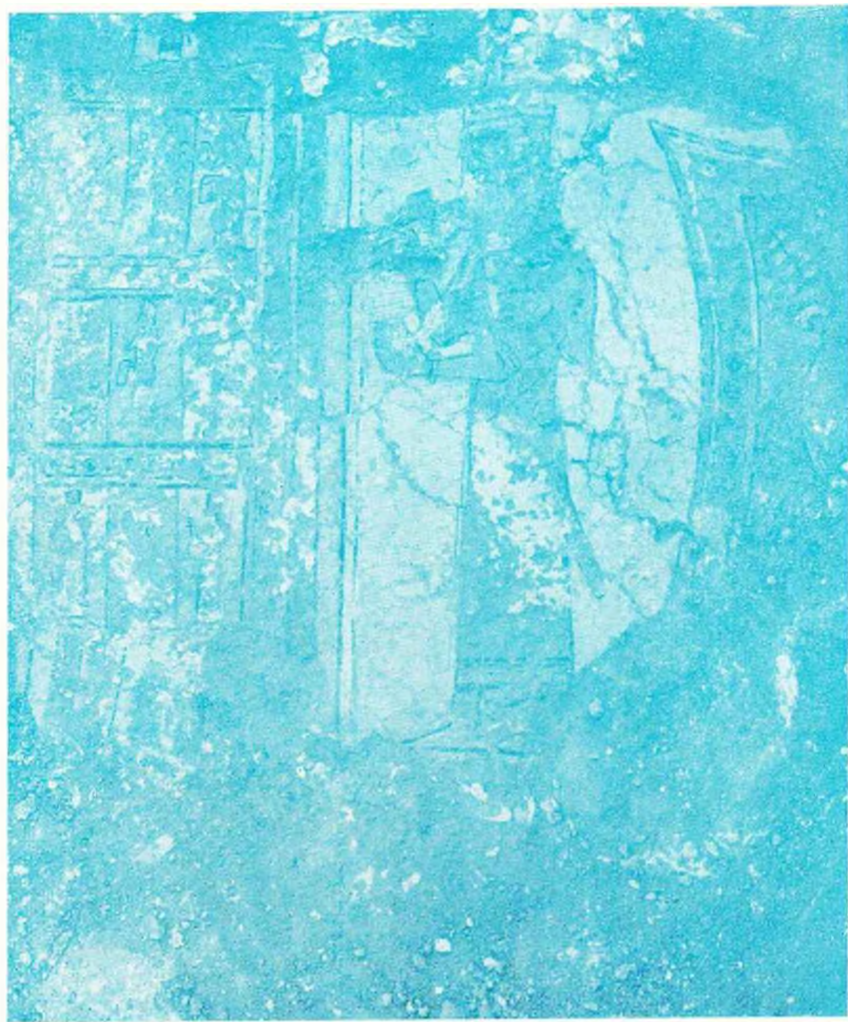
25. The palace. The large hall. The bull's croup fallen on the forelegs.



26. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Աստվածության պատկեր։

26. Дворец. Большой зал. Изображение божества.

26. The palace. The large hall. The portait of the deity.





27. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Պատի որմնանկարի բեկորներ:

27. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписи стены.

27. The palace. The large hall. The fragments of the wall-paintings.



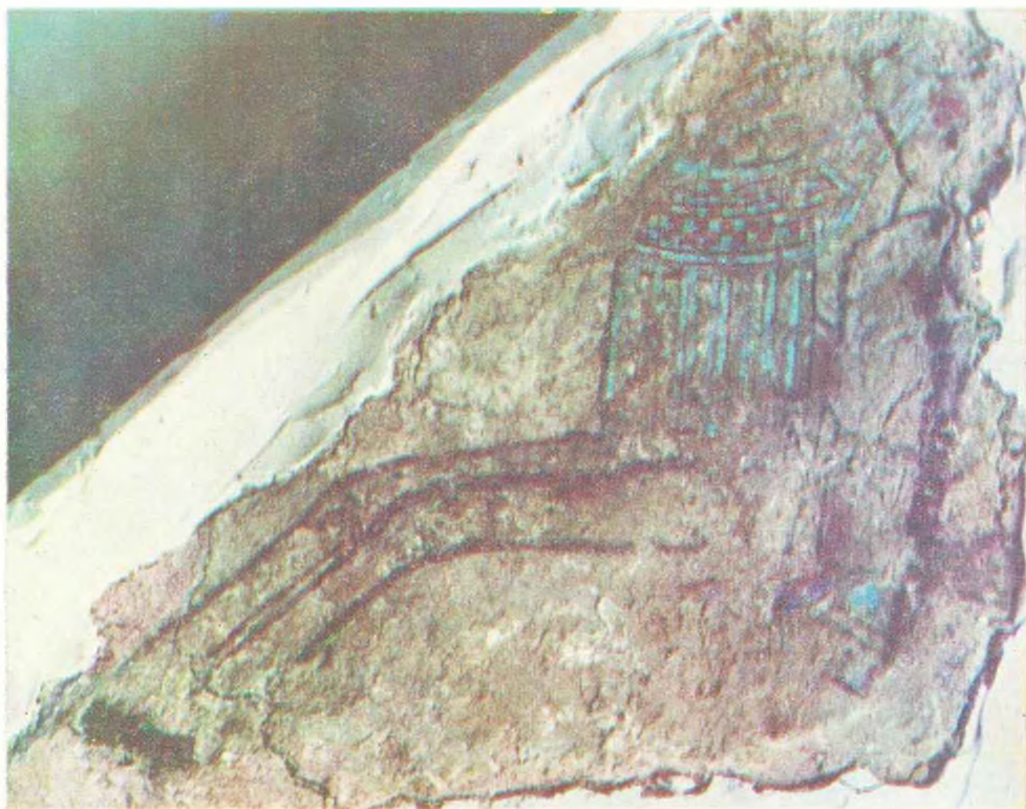


28. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Արքայական որսի տեսարան: Պեղումների ըն-թացքում հայտնաբերված բեկոր:

28. Дворец. Большой зал. Сцена царской охоты. Фрагменты росписей, обнаруженных при раскопках

28. The palace. The large hall. A scene of the king's hunting. The fragments of the paintings discovered during excavations.





29. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Արքայական մարտակառք (մանրամասներ):

29. Дворец. Большой зал. Царская колесница (детали).

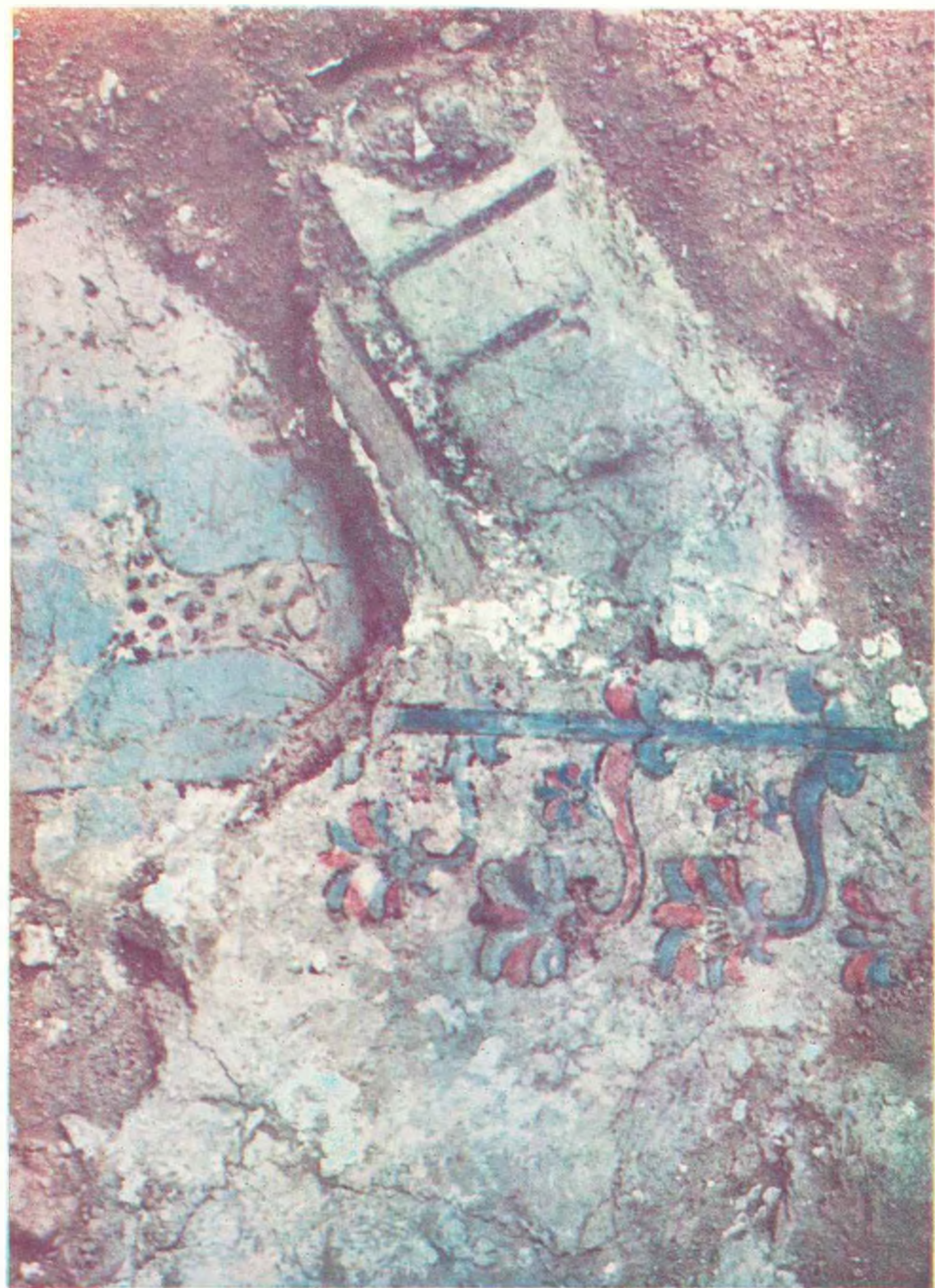
29. The palace. The large hall. The royal chariot. (Detail).



30. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Որմնանկարների բեկորները մաքրելիս (ընձառյուծ, սրբազան ծառ):

30. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписей в процессе расчистки (леопард. священное дерево).

30. The palace. The large hall. The fragments of the paintings in the process of clearing. (The leopard. the sacred tree).



31. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Որսի տեսարան: Վազող ընձառյուծ:

31. Дворец. Большой зал. Сцена охоты. Бегущий леопард.

31. The palace. The large hall. A scene of the hunting. The running leopard.

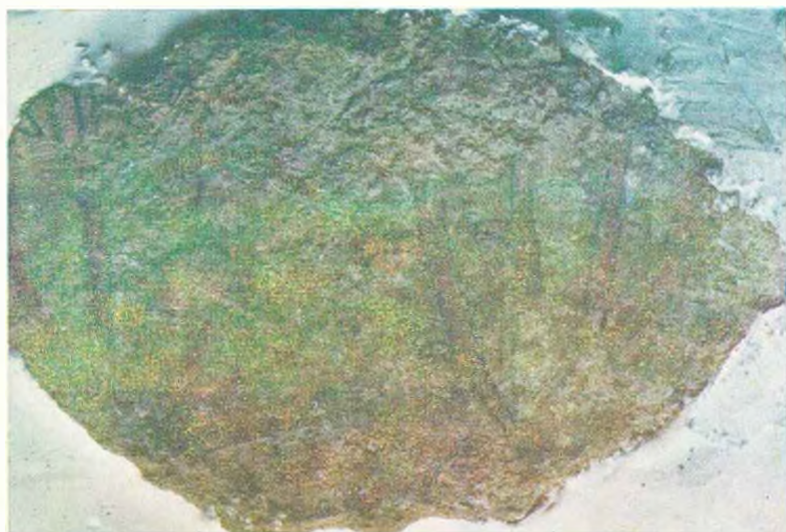




32. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Անտառի ծառի և թփուտների պատկեր (որսի տեսարանում):

32. Дворец. Большой зал. Изображения кустарников, дерева и леса (в сцене охоты).

32. The palace. The large hall. The pictures of the bushes and a forest (in the hunting scene).



33. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Ցլիկը եղեգնուտում (որսի տեսարանում):

33. Дворец. Большой зал. Бычок в зарослях тростника (в сцене охоты).

33. The palace. The large hall. A bull-calf in the reeds (in the hunting scene).



34. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Որսորդը երկու շների հետ (տեսարան որսից հետո)։

34. Дворец. Большой зал. Охотник с двумя собаками (сцена после охоты)

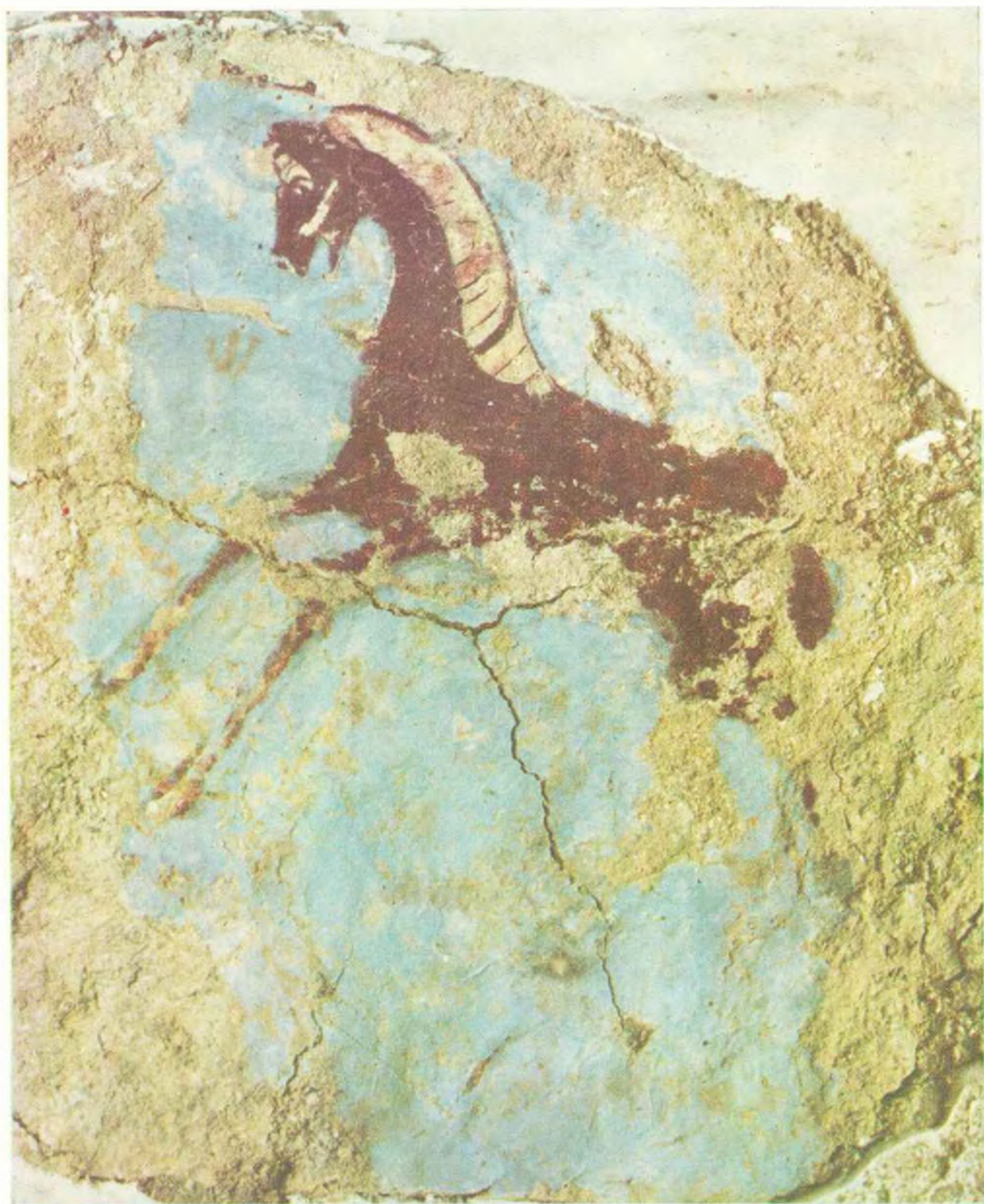
34. The palace. The large hall. A hunter with two dogs (a scene after the hunting)



35. Պալատ. Մեծ դահլիճ. Նժույգը ազատ [illegible] (տեսարան որսից հետո)։

35. Дворец. Большой зал. Конь на воле (сцена после охоты).

35. The palace. The large hall. A horse at liberty (a scene after the hunting).



36. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Նժույգը որսից հետո (№ 35-ի մանրամասն)

36. Дворец. Большой зал. Конь на воле (деталь № 35)

36. The palace. The large hall. A horse at liberty (detail no. 35)

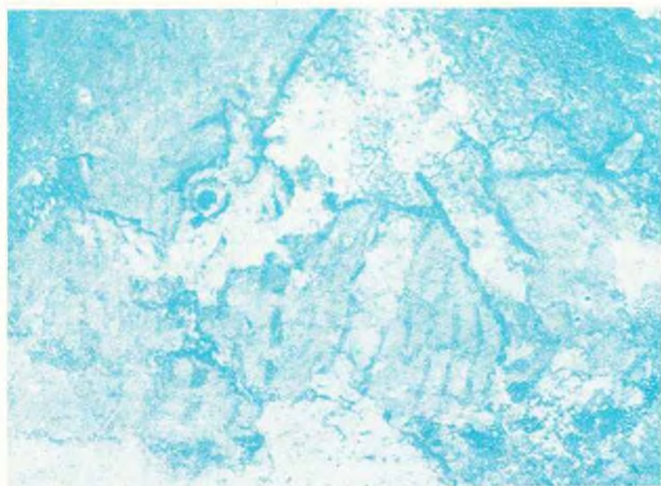




38. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Հովիվը ոչխարների հոտի հետ. Ներքևում արածող կովի պատկերը:

38. Дворец. Большой зал. Пастух со стадом овец. Внизу — пасущаяся корова.

38. The palace. The large hall. A shepherd with the sheep flock. Below—a scene with a grazing cow.



39. Պալատը: Մեծ դահլիճ. Հովիվ գառնուկը գրկին տանելիս (№ 38-ի մանրամասն)։

39. Дворец. Большой зал. Пастух, несущий ягненка (деталь № 38).

39. The palace. The large hall. A shepherd carrying a lamb. (Detail no. 38).



40. Պալատը։ Մեծ դահլիճ։ Ոչխարների հոտը (№ 38-ի մանրամասն)։

40. Дворец. Большой зал. Стадо баранов (деталь № 38, отпечаток).

40. The palace. The large hall. A sheep flock. (Detail no. 38, an imprint)



41. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Հոտը պահպանող շունը:

41. Дворец. Большой зал. Собака, стерегущая стадо.

41. The palace. The large hall. A dog watching over the flock.



42. Խալդի աստծո տաճարը: Գլխավոր ճակատ: Վերակազմություն:

42. Храм бога Халди. Главный фасад. Реконструкция в рисунке.

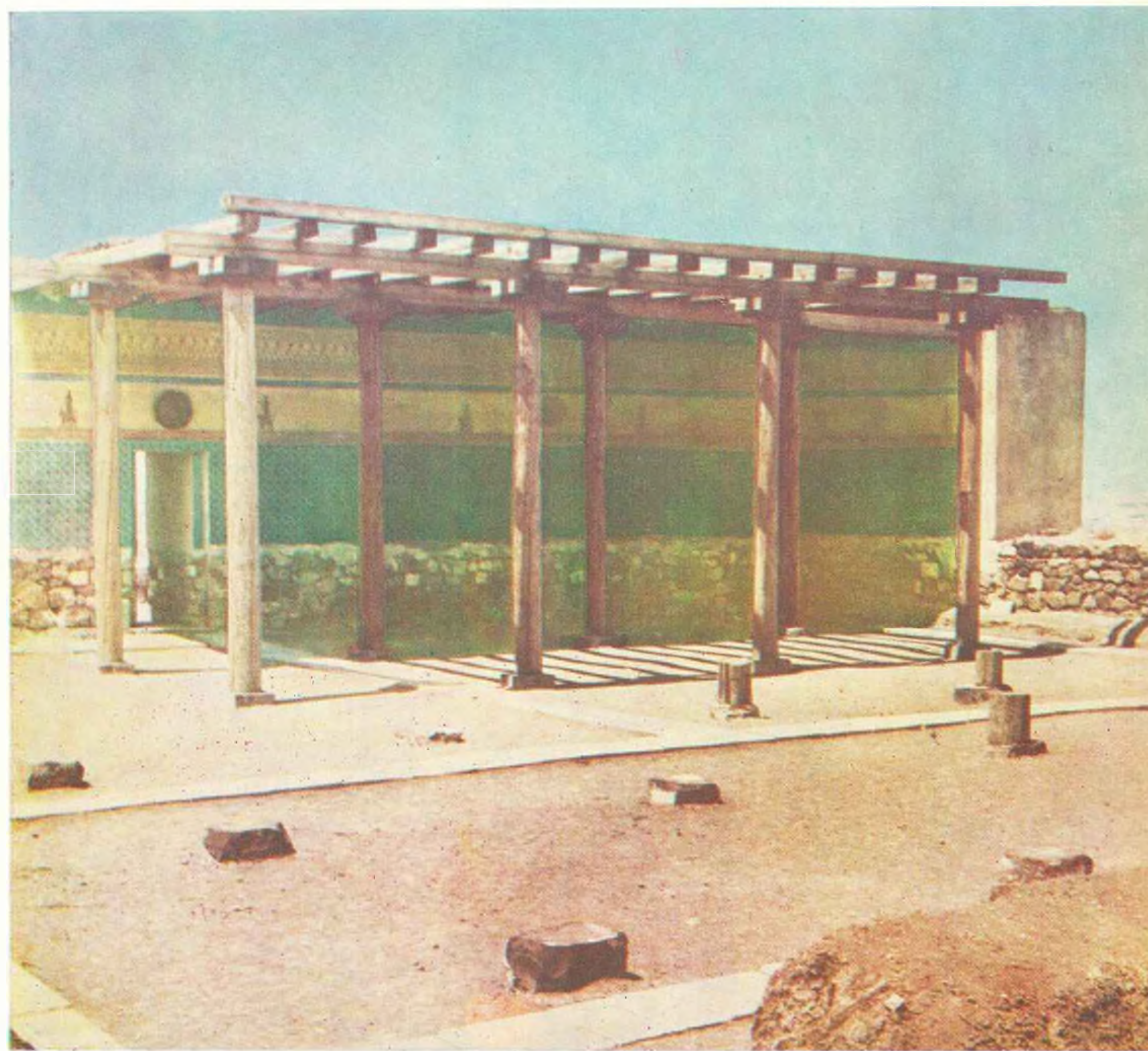
42. God Haldi's temple. The main facade. Reconstruction in the picture.



43. Խալդի աստծո տաճարը: Սյունասրահ: Վերակազմություն:

43. Храм бога Халди. Портик. Реконструкция.

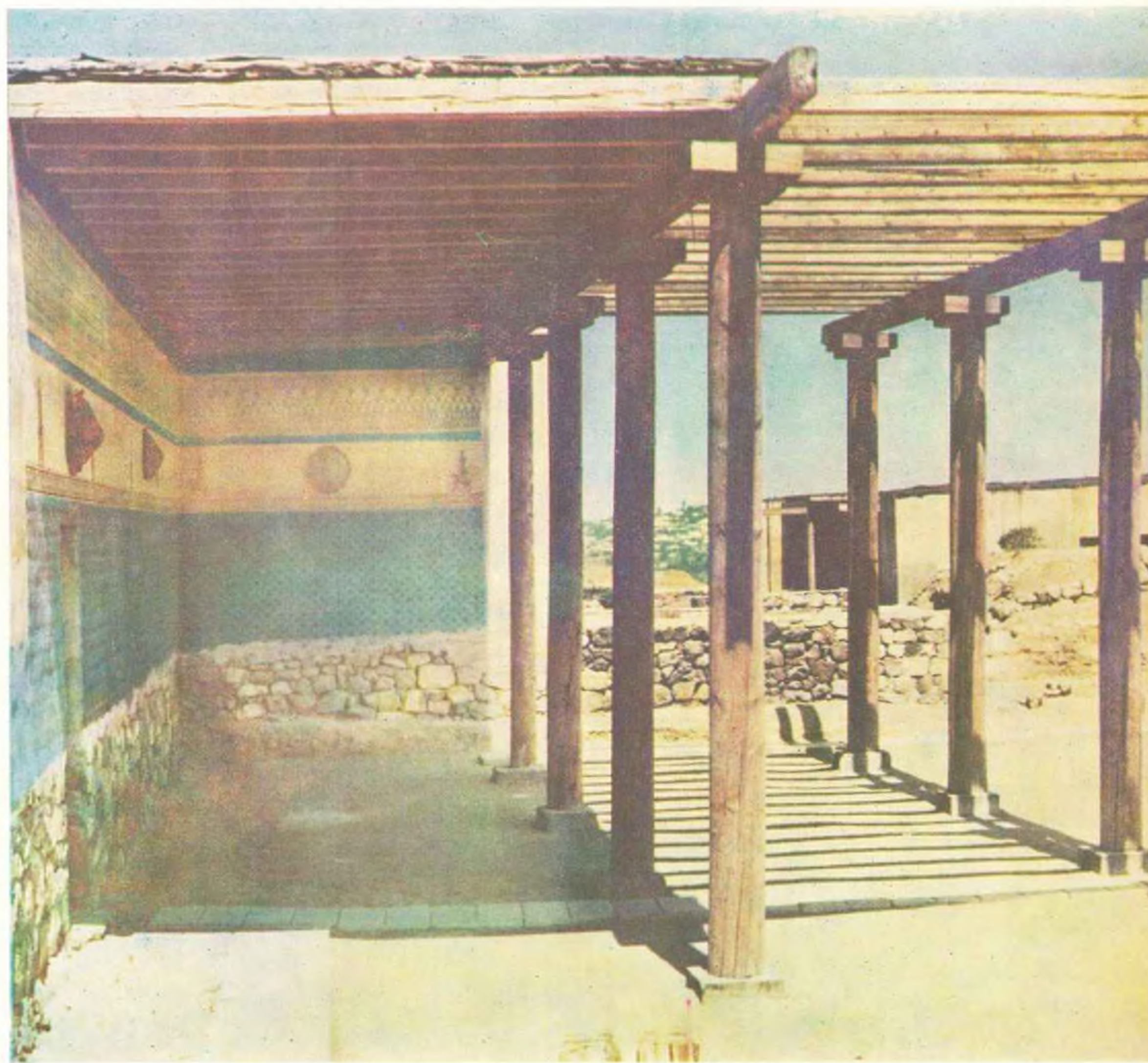
43. God Haldi's temple. Portico. Reconstruction.



44. Խալդի աստծո տաճարը: Սյունասրահի ներքնամասը: Վերակազմություն:

44. Храм бога Халди. Интерьер портика. Реконструкция.

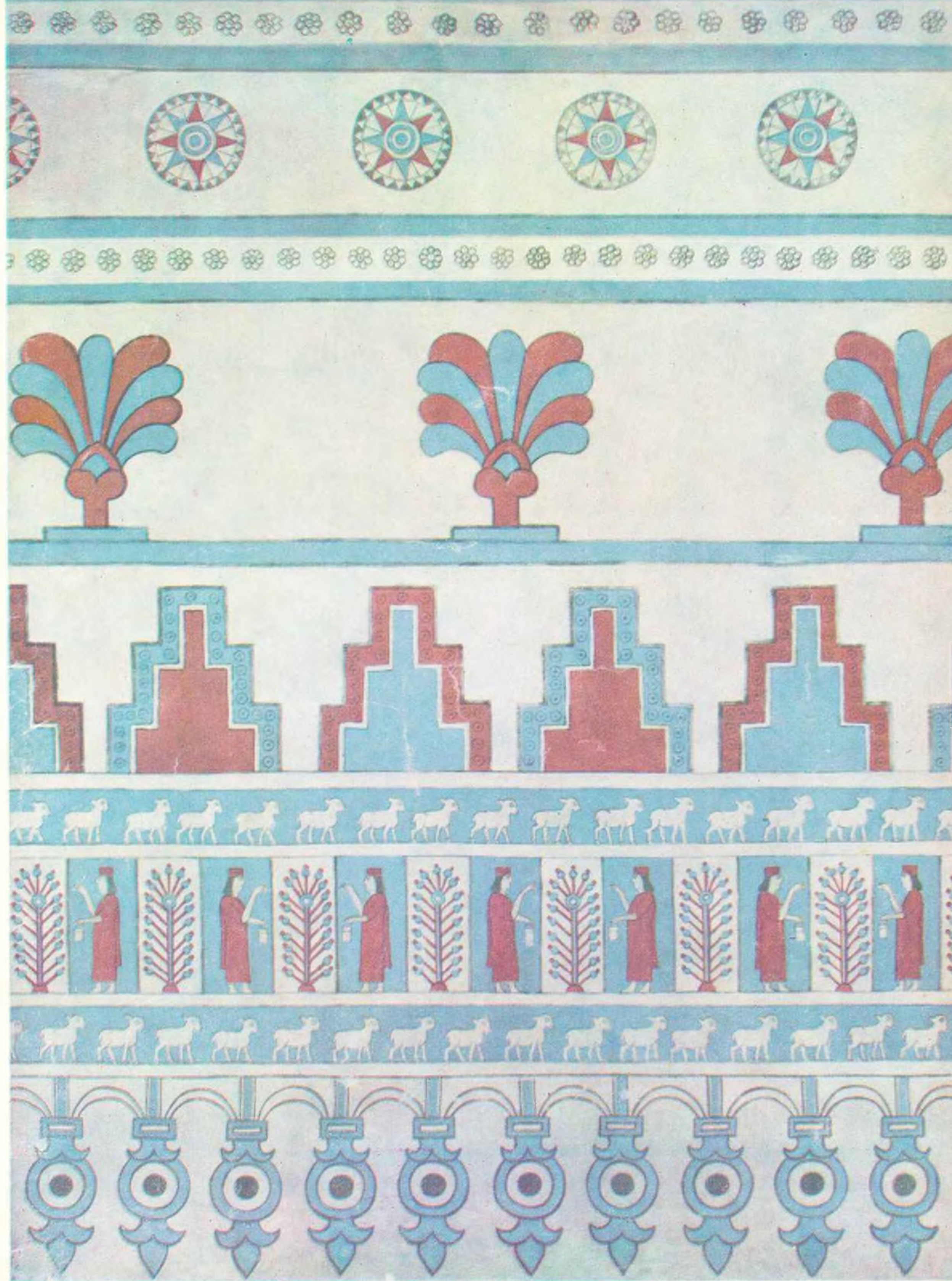
44. God Haldi's temple. The interior of the portico. Reconstruction.



45. Խալդի աստծո տաճարը։ Եզրազարդի բեկոր։ Վերակազմություն։

45. Храм бога Халди. Фрагмент фриза. Реконструкция.

45. God Haldi's temple. A fragment of the frieze. Reconstruction.



46. Խալդի աստծո տաճարը: Խալդի աստվածը առյուծի վրա կանգնած (պահպանված պատկերը՝ կենդանիների վրա կանգնած աստվածների շարքից):

46. Храм бога Халди. Бог Халди на льве (сохранившаяся фигура из ряда богов, стоящих на животных).

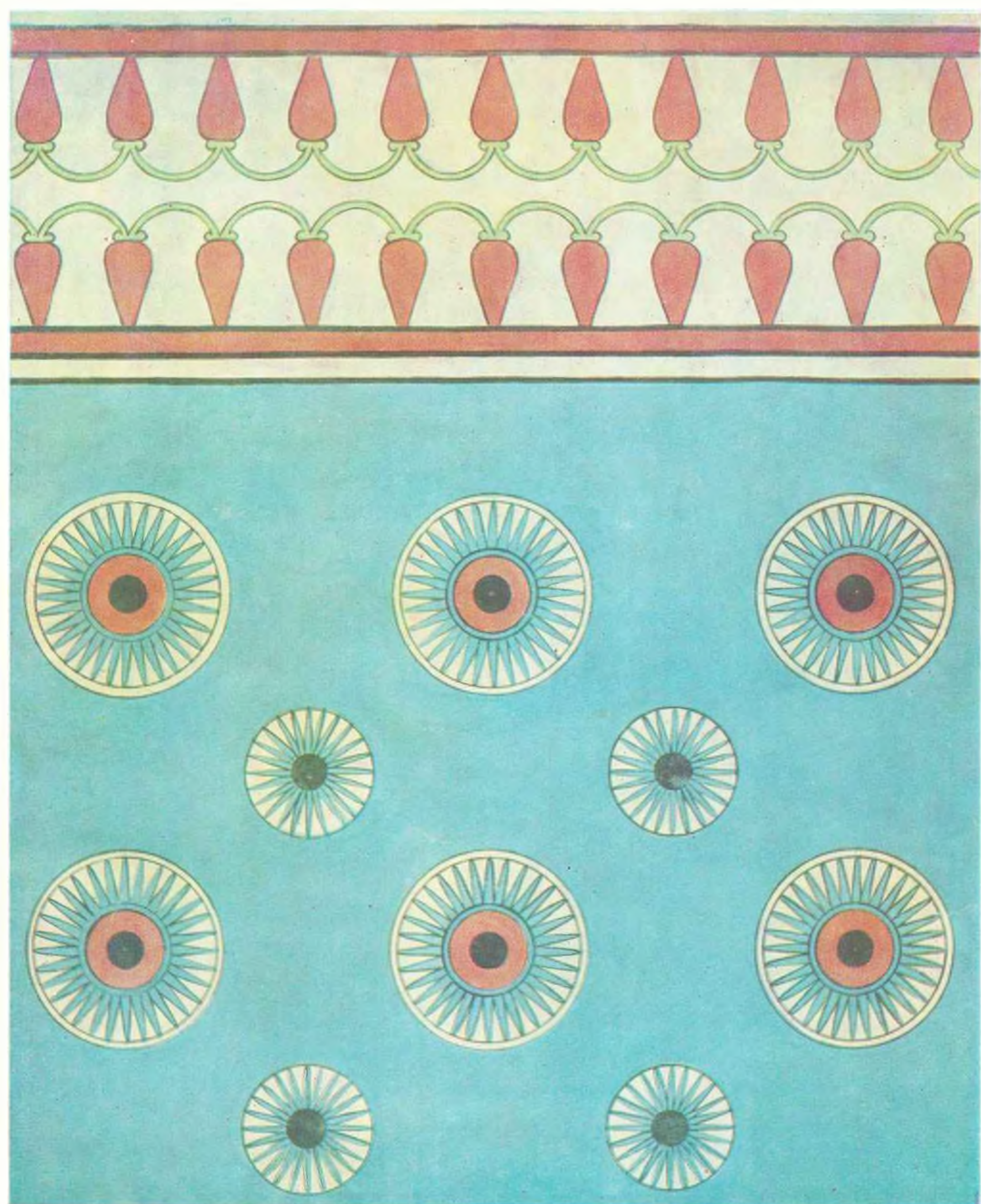
46. God Haldi's temple. God Haldi on a lion (the only figure preserved of all the others standing on the animals).



47. Խալդի աստծո տաճարը: Պատի որմնանկարներ: Վերակազմություն:

47. Храм бога Халди. Роспись стены. Реконструкция.

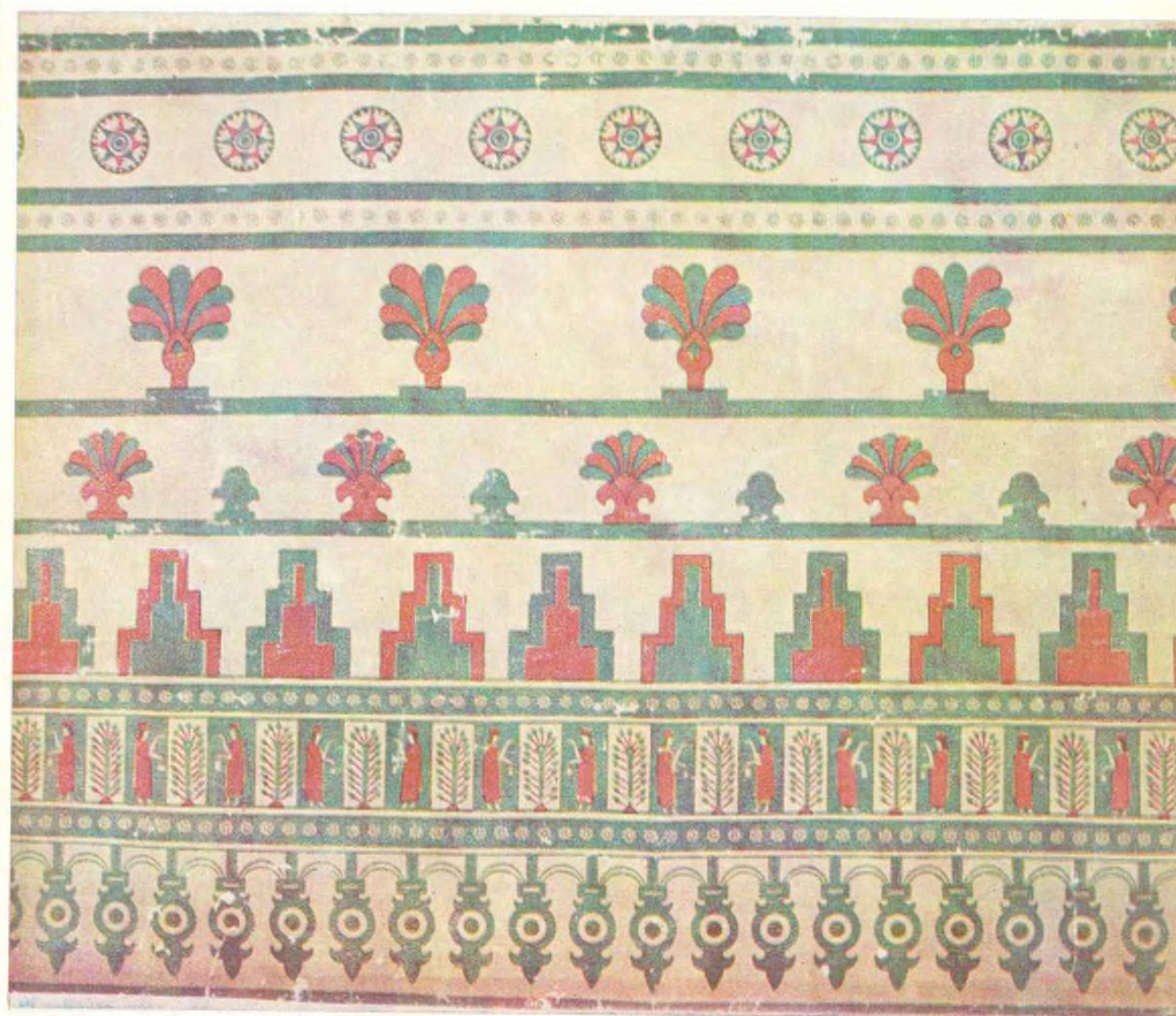
47. God Haldi's temple. A wall-painting. Reconstruction.



48. Խալդի աստծու տաճարը։ Եզրազարդի բեկորներ։ Վերակազմություն։

48. Храм бога Халди. Фрагменты фриза. Реконструкция.

48. God Haldi's temple. The fragments of the frieze. Reconstruction



49. Ալթին-թեփե։ Աստվածության որմնանկարի բեկոր։

49. Алтын-тепе. Фрагмент росписи божества.

49. Altin-Tepè. The fragment of the painting of the deity.



50. Խալդի աստծո տաճարը։ Ռազմիկները երթում։

50. Храм бога Халди. Воины в походе. Конь, запряженный цугом

50. God Haldi's temple. The warriors on s march. A horse harnessed tandem.

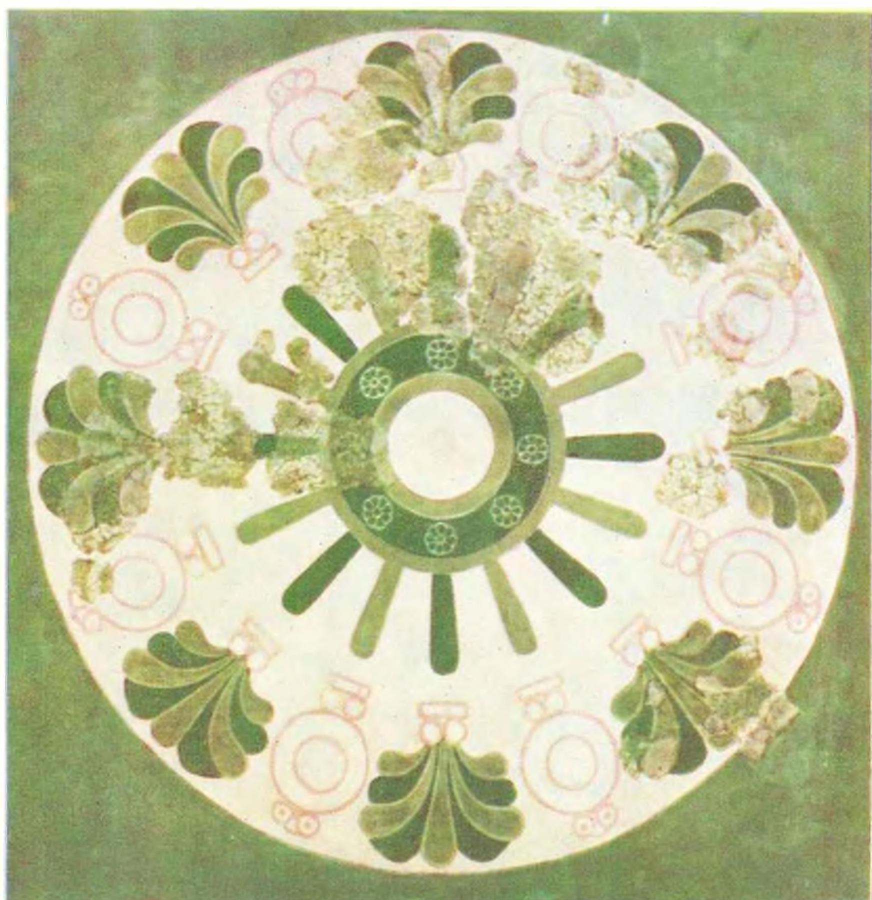




51. Թեյշեբաինի: Որմնանկարի բեկոր: Վերակազմություն:

51. Тейшебаини. Фрагмент росписи стены. Реконструкция.

51. Teishabaini. A fragment of the wall-painting. Reconstruction.



52. Խալդի աստծո տաճարը: Նստած ու կանգնած մարդու ֆիգուրներ:

52. Храм бога Халди. Стоящая и сидящая фигуры.

52. God Haidi's temple. The standing and sitting figures.



53. Ալթին-թեփե։ Առյուծի և եղջերուի որմնանկարների բեկորներ։

53. Алтын-тепе. Фрагмент росписей льва и оленя.

53. Altin-Tepè. The fragments of the paintings of a lion and a deer.






54. Ալթին-թեփե (№ 53-ի մանրամասն).

54. Алтын-тепе. Роспись (деталь № 52).

54. Altin-Tepè. The detail of the painting no. 53.





55. Արծաթե ռիտոն. Նժույգի պրոտոմա:

55. Серебряный ритон. Протома коня.

55. A silver rython. Steed's horse-mouth



56. Արծաթե ռիտոն: Հեծյալը ձիու վրա:

56. Серебряный ритон. Всадник на коне.

56. A silver rython. A rider on a horse.



57. Արծաթե ռիտոն՝ ցլիկի ոսկեզօծ գլխիկով, վերնամասում՝ նստած տղամարդու և երաժիշտների պատկերներով։

57. Серебряный ритон с позолоченной головой бычка, в верхней части изображения сидящего мужчины и музыкантов.

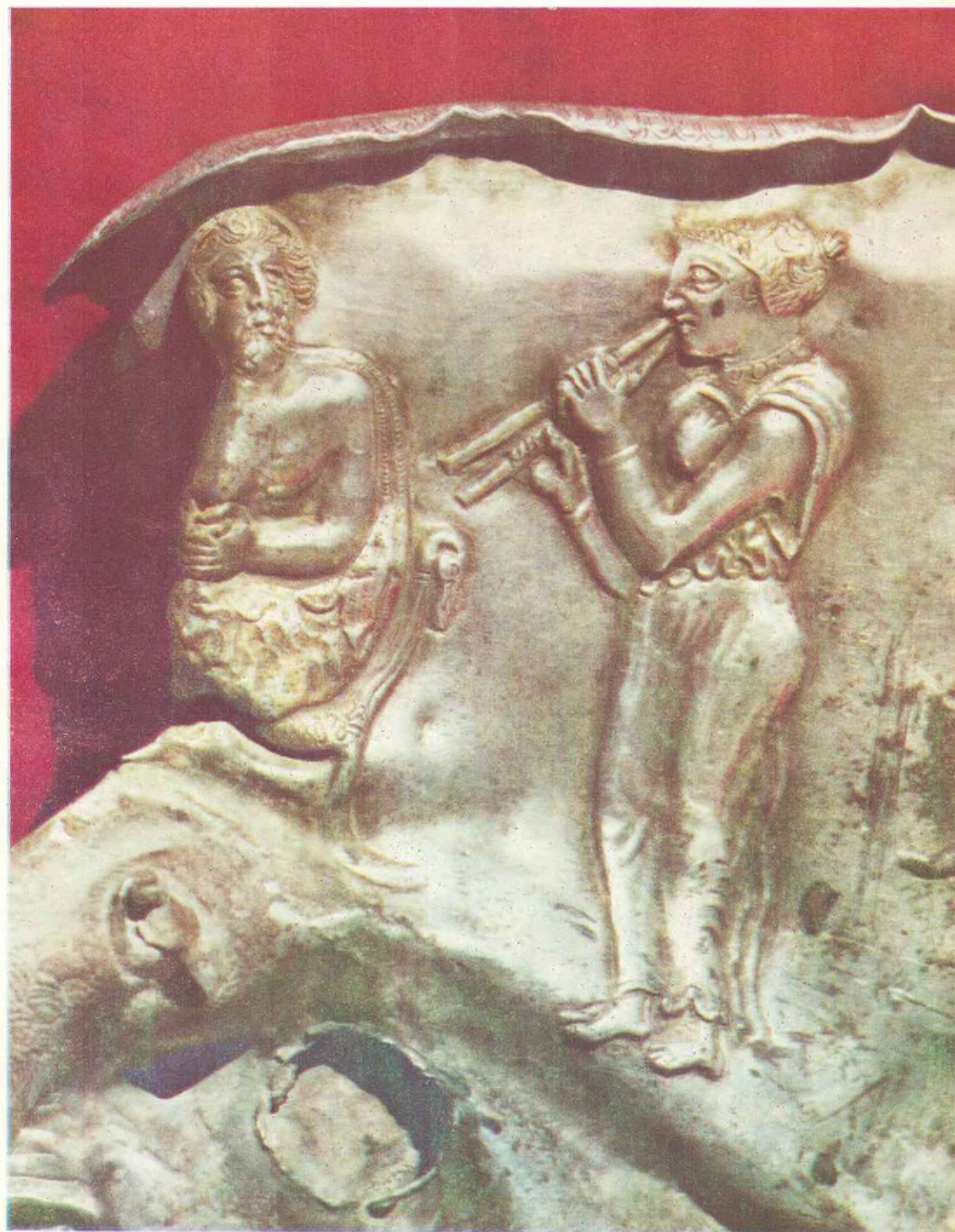
57. A silver rythou with the gilded bull-calf's head, in the higher part there are portraits of a sitting man and the musicians.



58. Արծաթէ ռիտոն (№ 57-ի մանրամաս)։

58. Серебряный ритон (деталь 6 57).

58. A silver rython. (Detail n. 57).



ԿՈՍՏԱՆԴԻՆ ԼԵՎՈՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
КОНСТАНТИН ЛЕВОНОВИЧ ОГАНЕСЯН

ԷՐԵԲՈՒՆԻԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Տպագրված է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի, հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտների
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր Խ. Մ. ՉԱԽՄԱԽՉՅԱՆ
Հրատ. խմբագիրներ Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ,
Ժ. Վ. ՆԱԼՉԱՋՅԱՆ, Ի. Վ. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ
Նկարչ. ձևավորումը Ն. Հ. ԽԱՆՋԱԴՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչներ Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ,
Ն. Խ. ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ, Գ. Ա. ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

ՎՖ 03835 Պատվեր 217 Հրատ. 3714 Տպաքանակ 4000
Հանձնված է արտադրության 20/III 1972 թ.: Ստորագրված է
տպագրության 18/XII 1972 թ.: Տպագր. 12,75 մամ. պայմա-
նական 25.5 մամ., հրատ. 12,53 մամ.: Թուղթ № 1, 60×90/16:
Գինը 3 ռ 58 կ.:
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Էջմիածնի տպարան:

